

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



MAURICE MAETERLINCK: PALAVRAS INÚTEIS

HUI PENG

DISSERTAÇÃO
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



MAURICE MAETERLINCK: PALAVRAS INÚTEIS

HUI PENG

DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELO PROFESSOR DOUTOR MIGUEL TAMEN

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA
2015

Sumário

Agradecimentos	4
1. Resumo	5
2. Introdução	6
3. Simbolismo	7
4. O teatro simbolista.....	10
5. Teatro estático de Maeterlinck.....	13
6. O conceito de palavras inúteis de Maurice Maeterlinck.....	17
7. Reacção de Aristóteles às palavras inúteis	21
7.1 Mimesis.....	21
7.2 Mythos.....	27
7.2.1 Escolha dos acontecimentos quotidianos no teatro tradicional e teatro estático	29
7.2.2 Elaboração dos acontecimentos do quotidiano no teatro tradicional e teatro estático.....	30
7.3 Logos (linguagem falada).....	35
8. Reacção de Artaud às palavras inúteis.....	39
8.1 Ritual e Artaud.....	39
8.2 Ritual e a linguagem poética	43
8.3 <i>Les Aveugles</i>	49
Conclusão.....	55
Obras citadas	56

Agradecimentos

Ao Professor Miguel Tamen pela aceitação no Programa em Teoria da Literatura há dois anos, pela paciência perante a minha ignorância, pelo encorajamento contínuo e sobretudo pela orientação deste trabalho.

À Professora Anabela Mendes pelas aulas de Estudos do Teatro, pelas anotações valiosas e entusiasmo nas reuniões.

À Professora Vera San Payo de Lemos pelo seminário de Estética do Teatro, por todos os materiais que me ofereceu.

Ao Professor António Feijó pelo seminário de Teoria e Crítica Contemporânea da Literatura.

Ao Professor João Figueiredo pelo seminário sobre Marcel Proust.

À minha grande amiga Marina pelo acompanhamento, correção e comentários.

A Gongfang Hu pelo estímulo, suporte, carinho, e amor.

1. Resumo

Esta dissertação tem como objectivo analisar como interpretar o conceito de ‘palavras inúteis’ no teatro estático de Maurice Maeterlinck. Pretende-se, em primeiro lugar, fazer uma comparação entre o teatro aristotélico e o teatro estático de Maeterlinck. Em segundo lugar, faz-se uma comparação entre a linguagem poética de Artaud e a linguagem inútil de Maeterlinck para compreender como as ‘palavras inúteis’ formam a base de compreensão no teatro estático. Finalmente, interpreta-se o modo como as palavras inúteis funcionam no sistema de comunicação no teatro estático com o exemplo da peça *Les Aveugles*.

Palavras-chave: Maeterlinck—teatro estático—palavras inúteis—linguagem poética—interpretação

This thesis aims to analyze how to interpret the concept of ‘useless words’ in the static theater of Maurice Maeterlinck. Firstly, a comparison is made between the Aristotelic theater and the static theater. Secondly, an interpretation of how the anti-Aristotelian theater forms a basis of understanding the concept of ‘useless words’ is put forth through a comparison between the poetic language of Artaud and the useless language of Maeterlinck. Finally, with the example of the play *Les Aveugles*, this thesis explains how useless words work in the communication system of the static theater.

Key-words: Maeterlinck—static theater— useless words— poetic language—interpretation

2. Introdução

Maurice Maeterlinck propôs a noção de ‘palavra inútil’, em 1896, no seu ensaio ‘O trágico da vida quotidiana’ em *Le Trésor des Humbles*. O presente trabalho tem como objectivo interpretar o conceito de ‘palavras inúteis’ no teatro estático de Maeterlinck.

Em primeiro lugar, são introduzidas as noções de Simbolismo e de teatro simbolista enquanto o movimento subjacente ao teatro estático.

De seguida é analisado o conceito de palavras inúteis, sendo que, segundo Maeterlinck, denota a essência da peça. No nosso entender, podemos interpretar a noção de ‘inútil’ em duas perspectivas distintas. Por um lado, destaca-se a diferença entre o teatro estático e o teatro tradicional aristotélico, nos aspectos de ‘Mimesis’, ‘Mythos’ e ‘Logos’. Para Maeterlinck, as palavras possuem um sentido de ‘inúteis’ uma vez que estas não servem para a função da narrativa. O teatro estático não se foca em contar uma história; concebe porém uma atmosfera para apresentar um estado ou uma situação pura. Os efeitos do espectáculo são, geralmente, realizados na peça estática através da linguagem, em vez da acção do sentido aristotélico.

Por outro lado, esta linguagem possui as características da linguagem poética de Artaud, a qual consegue estabelecer uma atmosfera ou ambiente ritualísticos. A noção de ‘inútil’ significa, segundo Artaud, uma incapacidade de captar todos os planos da sua consciência. Mas esta linguagem tem uma existência objectiva que reflete fielmente o fluxo da consciência; o seu poder contagioso auxilia os leitores/espectadores a encontrar a beleza e a verdade absolutas, ignoradas ou desprezadas na vida quotidiana. Nesse sentido, os leitores/espectadores, em vez assumirem um mero papel de autênticos ‘voyeurs’, são convidados a ‘participar’ neste evento ritualístico, partilhando o conhecimento e a paixão e confirmando certas ideias e valores, para realizar o reconhecimento de identidade, através de ‘auto-verificação’ e ‘autoconhecimento’ em todas as suas consciências.

Finalmente, analisaremos como as palavras inúteis na peça *Les aveugles* estabelecem uma atmosfera ritualística, na qual residem uma re-observação e um reconhecimento dos conflitos primordiais interiores. Tanto os actores como os espectadores são chamados a experienciar esta terapia espiritual.

3. Simbolismo

No final do século XIX, em França, o aparecimento do Simbolismo teve um grande impacto no pensamento contra o Realismo e o Naturalismo, os quais eram influenciados vigorosamente pela ideia de progresso científico. Em oposição a uma crença científica do Naturalismo –“a ideia ou crença de que apenas as leis e as forças naturais operam no mundo, em oposição ao sobrenatural ou espiritual; em extensão, a ideia ou crença de que não existe nada além do mundo natural¹”, o Simbolismo propõe a espiritualidade e a subjectividade para combater a ciência, destacando a importância da valorização do incorpóreo e do abstracto.

O movimento do Simbolismo tem a sua origem na obra poética *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, que pode ser considerada como a primeira obra simbolista. No dia 18 de Setembro de 1886, Jean Moréas publicou o Manifesto Simbolista (*Le Symbolisme*) no jornal *Le Figaro*, destacando Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine como os três poetas fundadores do movimento Simbolista.

Ces questions demanderaient un volume de commentaires; disons donc que Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel; M. Stéphane Mallarmé le lotit du sens du mystère et de l'ineffable; M. Paul Verlaine brisa en son honneur les cruelles entraves du vers que les doigts prestigieux de M. Théodore de Banville avaient assoupli auparavant. Cependant le Suprême enchantement n'est pas encore consommé un labeur opiniâtre et jaloux sollicite les nouveaux venus².

Como afirma Luiz Francisco Rebello, “os simbolistas substituíam pela sugestão e a alusão a descrição e a explicação dos naturalistas; negando à realidade material todo e qualquer valor em si mesma.”(Rebello, 1979, 12) Jean Moréas defende no Manifesto Simbolista que os simbolistas não se dedicam a descrever o mundo real como os naturalistas. Pelo contrário, o mundo real é ponto de partida para as suas espiritualidades e imaginações. Por isso, do ponto de vista dos leitores, o mundo real é representado de uma maneira metafórica e sugestiva, e “todos os fenómenos concretos da realidade são apresentados como a aparência sensível destinados a representar a sua afinidade esotérica com ideias primordiais.”(Rebello, 1979, 12)

Ennemie de “l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective”, la poésie symbolique cherche: à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujet. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.(Moréas, 1886)

¹ Oxford English Dictionary Online *Naturalism*

² Moréas, Jean. *Manifeste du Symbolisme* (*Le Figaro*, 18 septembre 1886). Consultado em <http://www.ieeff.org/manifestesymbolisme.htm> 07/05/2015

Os simbolistas tentam encontrar uma maneira de interpretar certas ideias e emoções na realidade. Estas só podem ser apresentadas de uma forma subjectiva e indirecta, visto que, segundo Mallarmé, “referir-se a um objeto pelo seu nome é suprimir três quartas partes da fruição do poema, que consiste na felicidade de adivinhar pouco a pouco; sugeri-lo, eis o que sonhamos.”(Michaud, 1891, 21) E estas normalmente têm de ser reveladas metaforicamente através de um símbolo. O poeta francês faz a seguinte observação em relação ao símbolo:

É o uso perfeito desse mistério que constitui o símbolo; evocar pouco a pouco um objeto para dele extrair um estado de alma, ou, inversamente, escolher um objeto e desprender dele um estado de alma, através de uma série de decifrações.(Junkes, 2006, 7)

O símbolo, em grego antigo *symbolon*, pode ser comparado a um pedaço de madeira ou uma peça de cerâmica dividida em duas partes(Pereira, 2004, 3): cada uma detém a um sujeito e um objecto, e as partes tornam-se um quando o sujeito e o objecto se encontram novamente. O pedaço pode ser considerado como uma memória da relação entre as partes. Este pedaço de madeira é um símbolo “enquanto encontro de que cada participante leva um sinal como recordação passível de futuras realizações”.(Pereira, 2004, 5) Assim, o símbolo passa a ser um representante de ‘algo significa algo’, explicando a relação exterior ou interior entre as duas partes.

Os símbolos do Simbolismo, neste caso, não se destinam a representar algo específico; dedicam-se a sugeri-lo para aproximar aquilo que os autores querem transmitir aos leitores, oferecendo uma possibilidade de multi-interpretações. Os símbolos facilitam este processo de transmissão, através do qual por vezes conseguimos “ler o interior do homem na forma corpórea, a alma no corpo, o espírito na concreção expressiva da história humana,”(Pereira, 2004, 5) uma vez que o símbolo neste caso “contém uma relação necessária e verificável ao que representa(...)ganhando uma autonomia que lhe permite significar o ausente”.(Pereira, 2004, 5)

No que diz respeito à forma da simbolização, especialmente em relação à construção do ambiente ou da atmosfera, a linguagem poética é um dos elementos mais fundamentais. Esta linguagem, preferindo mais ‘evocar’ em vez de ‘referir’, é uma dissolução e uma re-organização da linguagem corrente.

A linguagem poética possui muitas características, de entre as quais a musicalidade é a mais reconhecida pelos leitores. A musicalidade baseia-se na ideia que “above everything else, poetry is words; and that words, above everything else, are in poetry, sounds.”(Stevens, 1997, 663) A linguagem neste caso é libertada da sua carga lógica, musicaliza a obra. Este conceito foi designado por René Ghil como “instrumentação-verbal” e “lingua-música”(Ghil, 1891, 86). A poesia ou prosa do Mallarmé é

também caracterizada, usualmente, pela sua musicalidade. O poeta expressa a verdade a partir desta musicalidade sugestiva através de uma história narrativa.

Gustave Kahn, o grande poeta do verso livre no fim do século XX, também beneficia bastante das ideias do Simbolismo tanto na musicalidade como na importância do mero som das palavras. A partir da musicalidade, a sua característica derivada—sinestésica, estimula as sensações dos leitores com as imagens evocadas pelas palavras, auxiliando-os no acesso ao mundo espiritual inexpressável.

Em suma, o mundo real serve para a espiritualidade ontológica e a pureza do espírito interior, sendo representado metaforicamente e sugestivamente através dos símbolos. O símbolo, nesse sentido, salienta-se por uma completa consciência subjectiva. A forma prática da simbolização é que a linguagem poética e as suas características derivadas ganham uma autonomia que lhe permitem significar o ausente e formar uma relação livre da referencialidade entre as palavras e os objectos reais, deixando aos leitores um espaço para imaginar e interpretar. A interpretação, normalmente, é influenciada e modificada pela consciência de cada leitor. Na verdade, este é um processo da combinação e integração entre o sistema do espírito ontológico independente e todos os elementos objectivos vindos da realidade.

4. O teatro simbolista

Como várias outras artes, o teatro também foi influenciado pelo movimento literário simbolista. Os dramaturgos simbolistas bebem da fonte do pioneiro Setéphane Mallarmé e de Richard Wagner, especialmente no âmbito da elaboração da linguagem poética. Por volta de 1865, Mallarmé tentou escrever a sua primeira obra dramática *Hérodiade* em versos muito originais, que foi tida posteriormente como ‘boa poesia’ em 1894, mas inicialmente criticada quanto à sua consistência teatral, por não existir nada de interesse na acção nem no conteúdo dramático. Porém, no nosso entender, esta obra é uma integração magnífica da poesia com o teatro, exprimindo um ambiente de alucinação e alienação. Na mesma altura, Richard Wagner também tentava a recriar nas suas óperas ou nos seus ‘dramas musicais’, como posteriormente lhes chamou, um mundo misterioso das mitologias germânicas.

Mallarmé e Wagner inspiraram devoção entre os seus seguidores. Em 1891, o poeta Paul Fort criava em Paris o ‘Teatro de Arte’ que foi o berço e o templo da dramaturgia simbolista. Em 1889, Maurice Maeterlinck publicou a sua primeira peça simbolista, *La Princesse Maleine*, a qual marcou a história do teatro simbolista. Além do dramaturgo belga, destacam-se ainda Auguste Villiers de l’Isle-Adam, autor de *Elën*, *Morgane* e *Axël*, Paul Claudel, que publicou os seus dramas épicos, tais como *Partage de Midi* e *Le Soulier de Satin*, entre outros como Gabriele d’Annunzio, Leonid Andreiev, e Lugné-Poe.

Em comparação com o teatro naturalista e realista – um tipo de teatro “definido pelo facto de que não só ilustrava o que se desviava da melhor sociedade, mas também suplantava a vida real pela forma do drama”(Lehmann, 2007, 196)—o teatro simbolista foca-se na oposição ao ‘mimetismo’ da realidade no palco, e as cenas quotidianas contribuem para a sua subjectividade e espiritualidade. Deste modo, os dramaturgos simbolistas negam a descrição verdadeira e objectiva da realidade, e enfatizam o desempenho da intuição e da imaginação, a busca do chamado ‘coração da verdade mais elevada’, ou seja, a busca da verdade autêntica.

Para os dramaturgos simbolistas, o mundo real é uma encarnação da espiritualidade; consideram que existe um relacionamento mútuo entre o mundo real e os seus mundos espirituais. A realidade objectiva é uma representação do seu mundo espiritual subjectivo, ou seja, a espiritualidade do autor é passível de ser interpretada através dos objectos da realidade. Neste caso, os objectos não são simplesmente objectos, mas são símbolos de formas ideais ocultas por trás deles e significam a “tentativa de ‘representar’ (simbolizar) por meio da metáforas polivalentes todo o conteúdo vago e multitudinário do mundo interior do poeta”(Moisés, 1966, 37). Com efeito, a subjectividade do espírito, para os dramaturgos simbolistas, significa voltar-se para dentro do seu ‘ego’ para iniciar uma viagem interior misteriosa de imprevisíveis resultados, no enalço das mais profundas camadas do seu coração.

É um processo de descobrimento em busca do ‘eu profundo’.

No entanto, por vezes, os leitores/espectadores encontram incompreensões e confusões nas ideias, imagens e emoções evocadas por estes símbolos. No entanto, “no teatro simbolista, nenhum objecto é decorativo; está ali para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito, desempenhar um papel na subcorrente de acontecimentos imprevisíveis.”(Balakian, 1985) Por isso, para evitar tais incompreensões, a transmissão e interpretação destes símbolos tornam-se significativas.

Os dramaturgos simbolistas prestam atenção às noções de desejo original, de fatalidade e de força inconsciente. Como referimos, as ideias abstractas, como a beleza e a verdade absoluta, por vezes são caracterizadas como um símbolo. Os dramaturgos dedicaram-se a encontrar uma forma aplicável e eficiente de transmitir estas mensagens ‘indizíveis’ que residem imanentes no seu ‘ego profundo’. Assim, os dramaturgos recorrem à sugestão e evocação que referimos, e que, para si, podem constituir ‘um modo’ intuitivo e sensitivo de representação.

Os simbolistas compreendem que a poesia não é somente emoção, amor, mas tomada de consciência desta emoção; que a atitude poética não é unicamente afectiva, mas ao mesmo tempo afectiva e cognitiva. Por outras palavras, a poesia carrega em si uma certa maneira de conhecer. Entretanto, esta não está tomada no sentido habitual, não é o processo discursivo, lógico e analítico ao qual três séculos de racionalismo contínuo têm habituado o espírito francês. Existe com efeito uma outra maneira de conhecer que, segundo alguns, ultrapassa os procedimentos do entendimento, um modo supra-racional de conhecimento; este caminho é ‘coração’ de Pascal: e será logo, para muitos filósofos, a ‘intuição’; é enfim aquilo que, desde há muito tempo, têm experimentado os místicos.(Moisés, 1966, 34)

A poesia é uma linguagem indirecta e sugestiva que consegue estabelecer relações múltiplas e plurívocas, para que sejam sugeridos os conteúdos sentimentais e emotivos e evocada a riqueza da sensibilidade dos leitores. Com esta linguagem poética fundamentalmente metafórica, os dramaturgos parecem obter um recurso imagético mais apropriado para mostrar os movimentos da consciência.

A linguagem poética é uma base da construção do mundo dramático para os dramaturgos simbolistas, uma vez que este tipo de linguagem oferece aos dramaturgos uma possibilidade de desconstrução e reconstrução das palavras correntes. Assim, a linguagem poética passa a ser um ‘instrumento verbal’ oferecendo várias possibilidades de mostrar a espiritualidade subjectiva dos dramaturgos. Como escreve Svend Johansen, esta é uma “expressão sugestiva duma tonalidade numa imagem que contém a possibilidade duma transcendência múltipla”.(Johansen, 1945, 75) Segundo Massaud Moisés, a linguagem poética pode ser considerada como “um esforço de apreensão e comunicação do inefável, um múltiplo e instantâneo *sinhal* luminoso duma heteróclita paisagem espiritual.”(Moisés, 1966, 38) As palavras na linguagem poética possuem um sentido próprio independente. A interpretação das palavras, neste caso, não reside na relação linear fixa de ‘expressão-conteúdo’ no sentido tradicional. Devido à interação orgânica entre cada imagem derivada das palavras,

as palavras parecem organizar uma imagem de Natureza-morta, como aquelas naturezas mortas tipicamente composta por maçãs de Paul Cézanne, para as quais há diferentes interpretações segundo perspectivas de observação distintas. Na verdade, trata-se de um processo de re-criar uma imagem (de incluir certas ideias e emoções) na mente dos leitores/espectadores através do uso de símbolos.

Esta linguagem não pretende transmitir informações úteis ou estabelecer comunicações eficientes como no teatro aristotélico; manifesta porém o estado de espírito que reina em todas as almas das personagens. Nesse sentido, nos diálogos da peça o sujeito falante torna-se insignificante, uma vez que não interessa quem está a dizer o quê, mas sim aquilo que está a ser dito. As ideias e os pensamentos referidos pelas personagens são aquilo que é mais significativo na peça. Por conseguinte, os diálogos tornam-se, de algum modo, monólogos, já que as palavras das personagens não estabelecem uma relação com sentido entre si mas desempenham um papel maior requerida pelos dramaturgos.

Em consequência, as acções das personagens não são influenciadas pela comunicação com os outros. Do mesmo modo, as palavras também não influenciam as interações entre as personagens, ou seja, de certo modo levam à criação de um mundo próprio para cada personagem que se assemelha a um monólogo.

As palavras neste caso têm apenas uma origem subjectiva, sem um destino objectivo. É possível fazer a comparação com um rio que corre: ninguém sabe onde vai, apenas podemos conceber a sua fluência e abundância. Peter Szondi descreve esta linguagem como “uma série causal”: “it constitutes its own time and, thus, lifts itself out of the temporal flow (...) it goes nowhere and is not transformed into action.”(Szondi, 1956, 53)

Em suma, no teatro simbolista a linguagem poética parece perder a capacidade de criar uma acção, uma vez que a interação que esta estabelece não é vinculativa. Esta interação livre não ajuda os leitores/espectadores a conceber as características da personagem nem o enredo, que, de qualquer modo, não são relevantes no teatro simbolista.

5. Teatro estático de Maeterlinck

Como já foi referido, o contributo de Maeterlinck ganhou muita atenção e respeito no final do século XIX. O dramaturgo sueco Johan August Strindberg admite ser ele próprio um devoto de Maeterlinck, e traduziu a obra *Le Trésor des Humbles* para sueco, declarando que muitas suas obras são influenciadas por Maeterlinck.

Em 1889, Maeterlinck publicou o seu primeiro livro de poesia, *Serres Chaudes*. No mesmo ano, foi publicada a peça *La Princesse Maleine*, que foi altamente elogiada. Octave Mirbeau, um crítico francês do *Le Figaro*, manifestou-se a propósito:“(...) ninguém poderia ser mais desconhecido do que o autor, mas o seu livro é uma obra-prima, comparável, ousarei dizer?— superior ao que há de mais belo em Shakespeare.”(Thomas, 1911, 2) Seguidamente, em 1890, Maeterlinck publicou *L’Intruse* e *Les Aveugles*. A peça *L’Intruse* estreou no dia 21 de Maio de 1891 e *Les Aveugles* estreou no dia 7 de Dezembro do mesmo ano. Ainda nesse ano, Maeterlinck publicou a peça *Les Sept Princesses*. Em 1892, a peça *Pelléas and Mélisande* apareceu em livro, tendo sido estreada no ano seguinte, no dia 17 de Maio de 1893. *Intérieur* e *La Mort de Tintagiles* foram publicadas em 1894, seguida em 1896 por *Aglavaine et Sélysette*; no mesmo ano, Maeterlinck publicou a sua primeira obra de ensaios importantes *Le Trésor des Humbles*. Trata-se de uma marca na teoria do teatro do Simbolismo, em que no ensaio ‘O trágico da vida quotidiana’ propôs a noção de teatro estático.

Esta noção teatral é cultivada pelo seu valor filosófico. Para Maeterlinck, não existem técnicas teatrais isoladas; o teatro é uma combinação e integração dos valores universais e da criação artística. O seu valor filosófico está representado em duas perspectivas: a das personagens e a da linguagem que trocam.

Quando se introduzem conceitos filosóficos no campo teatral, aparece um novo tipo de representação. O fundador Maeterlinck designa este novo tipo de representação como ‘teatro estático’, uma vez que as acções vividas exteriores são substituídas por movimentos psicológicos interiores, e estes movimentos normalmente são expressos pela linguagem em vez da acção. O teatro estático é uma revolução da tradição teatral, já que sugere a possibilidade de haver espectáculo quase sem acções; os diálogos são fragmentos que não conseguem construir os conflitos nem tornam possível identificar o desenvolvimento e o clímax da peça. O modelo estático refere-se mais às ansiedades e pensamentos metafísicos.

A acção restringe-se aos movimentos físicos no palco. Por exemplo, na *Les Aveugles*, doze cegos mantêm-se sentados durante quase todo o espectáculo e não interagem. Por outro lado, de certo modo, todas as acções podem ser resumidas ao enredo principal da peça. No caso de *Les Aveugles*, da

perspectiva dos leitores/espectadores, nada acontece durante o espectáculo: os cegos esperam pelo padre para os levar de volta para o asilo, mas no final descobrem que ele esteve sempre morto ao lado deles.

No seu teatro, Maeterlinck presta mais atenção à dramatização da fraqueza existencial do ser humano. Podemos encontrar prova disso em personagens como a Princesa Maleine, os cegos, e na conversa entre os familiares de *L’Intruse*. Em comparação com o conflito interpessoal do teatro neoclássico, no teatro estático o conflito reside mais em cada ser humano, em concreto no conflito entre ele e o seu destino. Segundo Peter Szondi, para Maeterlinck este destino é representado pela própria morte e “a noção de morte domina o palco, nenhuma acção é causa da morte, nenhuma pessoa é responsável pela morte.”(Szondi, 1956, 32) Toda a peça é uma descrição duma situação—de um estado mortal. Neste caso, a situação já não é um sinal do início de uma acção. A própria situação domina totalmente o palco e oferece aos leitores/espectadores informações suficientes para a interpretar. A tensão da peça não vai só existir na interação entre as personagens, mas é preenchida completamente na situação. Na secção 8.3 será desenvolvida a análise de como a situação de ‘espera’ governa totalmente a peça, e tentaremos aí explicar o conflito latente entre o ser humano e o tempo; o conflito entre a narração e o ritual, as duas funções do teatro.

Maeterlinck declara que pretende transmitir os segredos através da descrição dum estado; defende também que só num estado de imobilidade se pode encontrar uma beleza mais profunda, mais humana e mais universal:

I have grown to believe that an old man, seated in his armchair, waiting patiently, with his lamp beside him; giving unconscious ear to all the eternal laws that reign about his house, interpreting, without comprehending, the silence of doors and windows and the quivering voice of the presence of his soul and his destiny—an old man, who conceives not that all the powers of his world, like so many heedful servants, are mingling and keeping vigil in his room, who suspects not that the very sun itself is supporting in space the little table against which he leans, or that every star in heaven and every fibre of the soul are directly concerned in the movement of an eyelid that closes, or a thought that springs to birth—I have grown to believe that he, motionless as he is, does yet live in reality a deeper, more human and more universal life.(Maeterlinck, 1900, 106)

Segundo Maeterlinck, as pessoas têm de se dedicar a encontrar esta beleza na vida quotidiana, e não os enredos vividos na tradição teatral, ‘the lover who strangles his mistress, the captain who conquers in battle, or the husband who avenges his honor’(Maeterlinck, 1900, 103):

It goes beyond the determined struggle of man against man, and desire against desire: it goes beyond the eternal conflict of duty and passion. Its province is rather to reveal to us how truly wonderful is the mere act of living, and to throw light upon the existence of the soul, self-contained in the midst of ever-restless immensities; to hush the discourse of reason and sentiment, so that above the tumult may heard the solemn, uninterrupted whisperings of man and his destiny. It is its province to point out to us the uncertain, dolorous footsteps of the being, as he approaches, or wanders from, his truth, his beauty, or his God. (Maeterlinck, 1900, 98)

A autenticidade e a beleza referidas nesta citação escondem-se na vida quotidiana humilde, que só conseguimos exprimir de uma forma estática, uma vez que a imobilidade é costumeiramente associada com o estado da observação. E a observação é o primeiro passo para aproximar as belezas quotidianas mais profundas.

O estatismo, em primeiro lugar, oferece uma oportunidade para observar o seu lado contrário—o mutável do mundo. Quando os leitores/espectadores vivem uma emoção forte, será difícil observar objectivamente e produzir comentários ou uma crítica racional. A emoção, de algum modo, influencia o funcionamento do raciocínio. O estatismo mantém uma distância entre a emoção e o observador. Nesse sentido, os observadores talvez possam analisar, de um modo objectivo, um ‘ego emocional’ e até um ‘ego profundo’. O estatismo é uma tentativa de Maeterlinck para investigar objectivamente a sua subjectividade.

O significado do seu teatro consiste no estabelecimento de um ambiente que se aproxima desta autenticidade da vida quotidiana. A partir daí, Maeterlinck não escolhe os enredos vividos, uma vez que o dramaturgo está ciente de que vitórias ou assassinatos são acontecimentos excepcionais, mas antes a voz profunda dos homens e o segredo latente das coisas, que não podem ser ouvidas nos actos de violência. Pelo contrário, vemos as personagens das suas peças como nós próprios e assistimos a cenas quotidianas como um jantar entre familiares, um velho na véspera de morte, um casamento, ou as interacções entre um grupo de cegos. Assim, os conflitos interiores das personagens, as suas consciências subjectivas e os seus pensamentos misteriosos são mais importantes do que as acções exteriores vividas.

A responsabilidade dos dramaturgos simbolistas é, portanto, a da revelação nas suas obras dos elementos vindos da vida quotidiana que são usualmente desprezados e abandonados pelo teatro naturalista. Não podemos interpretar estes elementos numa perspectiva realista ou naturalista. Se não formos além destas perspectivas nunca podemos, segundo Maeterlinck, aproximar-nos das verdades da vida, do universo e da morte. Com este critério, Maeterlinck expressa fortemente a sua insatisfação perante a perspectiva antiga no teatro tradicional:

When I go to the theatre, I feel as though I were spending a few hours with my ancestors, who conceived life as something that was primitive, arid and brutal, but this conception of theirs scarcely even lingers in my memory, and surely it is not one that I can share. I am shown a deceived husband killing his wife, a woman poisoning her lover, a son avenging his father, a father slaughtering his children, children putting their father to death, murdered kings, ravished virgins, imprisoned citizens—in a word, all the sublimity of tradition, but alas, how superficial and material! Blood, surface-tears and death! What can I learn from creatures who have one fixed idea, and who have no time to live, for there is a rival, or a mistress, whom it behooves them to put to death? (Maeterlinck, 1900, 103)

Maeterlinck recusa os conflitos exteriores vividos em favor de uma dramatização deliberada; recusa também os enredos embelezados pela peripécia e reconhecimento. Do seu ponto de vista, apesar do seu

nome, o teatro realista não consegue apresentar a verdadeira vida. As verdadeiras belezas da vida quotidiana são ignoradas e desprezadas pelos espectadores, e são estas as coisas que têm de ser representadas no palco do teatro:

I had hoped to be shown some act of life, traced back to its sources and to its mystery by connecting link, that my daily occupations afford me neither power nor occasion to study. I had gone thither hoping that the beauty, the grandeur and the earnestness of my humble day by day existence would, for one instant, be revealed to me, that I would be shown the I know not what presence, power or God that is ever with me in my room. (Maeterlinck, 1900, 104)

A teoria teatral de Maeterlinck enriquece o conteúdo do teatro simbolista. O seu conhecimento e análise da autenticidade da vida quotidiana, a concentração no mundo interior do ser humano, e a utilização das palavras inúteis no seu teatro estático alargam a amplitude e a profundidade do teatro simbolista.

A teoria do dramaturgo belga também tem os seus limites. Na verdade, é difícil encenar uma peça estática. O teatro de Maeterlinck foi frequentemente criticado por consistir em peças para serem lidas, e não em peças que pudessem tornar-se espectáculo. Embora Maeterlinck tenha escrito variadas peças estáticas, o conceito e o valor principal destas gira sempre à volta de discussões filosóficas e sem solução, como a morte. Esta limitação de tema também é um ponto criticado. Apesar disso, a teoria do teatro estático de Maeterlinck marca a história da teoria moderna do teatro ocidental, tendo uma grande influência em noções teatrais posteriores, como o teatro da crueldade, o teatro do absurdo e o teatro pobre.

6. O conceito de palavras inúteis de Maurice Maeterlinck

Certas peças do teatro grego, como *Prometeu* e *As suplicantes*, apresentam algumas ténues parecenças com o teatro estático, na medida em que não são dominadas por conflitos fortes e por cenas fervorosas e vívidas. O que domina nestas peças são os conflitos conscientes latentes e os seus movimentos psicológicos, os quais se assemelham aos conflitos primordiais interiores de Maeterlinck que de modo idêntico só podem ser compreendidos através dos momentos tranquilos na realidade:

thousands and thousands of laws there are, mightier and more venerable than those of passion; but, in common with all that is endowed with resistless force, these laws are silent, and discreet, and slow-moving; and hence it is only in the twilight that can be seen and heard, in the mediation that comes to us at the tranquil moments of life. (Maeterlinck, 1900, 109)

O dramaturgo belga refere que existem duas espécies de palavras numa peça: umas são as palavras necessárias e superficiais que acompanham e explicam as acções, mas não contêm segredos ou beleza; outras são as palavras habitualmente imperceptíveis e implícitas, escondidas nos diálogos entre as personagens e nos contextos, que parecem supérfluas e inúteis à primeira vista, mas que devem ser examinadas cuidadosamente, uma vez que “it will be born home to you that this is the only one that the soul can listen to profoundly, for here alone is it the soul that is being addressed. You will see, too, that it is the quality and the scope of this unnecessary dialogue that determine the quality and the immeasurable range of the work.”(Maeterlinck, 1900, 112)

No caso do teatro estático o som das palavras desempenha um papel particularmente relevante. Maeterlinck defende que “...it is not in the actions but in the words that are found the beauty and greatness of tragedies that are truly beautiful and great.”(Maeterlinck, 1900, 111) No teatro estático as informações são normalmente transportadas por linguagem, quer através dos diálogos entre as personagens, como através da linguagem corporal dos actores.

Ao mesmo tempo, os elementos visuais do espectáculo são muito simplificados: o cenário, a luz, o figurino, e todos os elementos visuais são extraordinariamente reduzidos no teatro estático. Por exemplo, no espectáculo *Les Aveugles*³ de Maeterlinck, dirigido por Neil Smith⁴, todos os actores se vestem de branco; não há muitas mudanças de luz durante o espectáculo, o cenário mantém-se o mesmo até ao fim; mais importante ainda, não há quase nenhuma acção no palco. Neste caso, a linguagem torna-se, então, uma forma mais significativa e essencial de transmitir as mensagens aos

³ Consultado em https://www.youtube.com/results?search_query=maeterlinck 07/05/2015

⁴ Neil Smith. Director.

leitores/espectadores. Este é também o motivo pelo qual o teatro estático é, por vezes, acusado de ser ‘teatro lido’.

No que diz respeito ao conceito de ‘palavras inúteis’—é necessário, primeiramente, discutir o sentido conjunto das noções de útil e de inútil. No teatro estático, como referimos, as palavras inúteis são a base fundamental da compreensão do espectáculo, ou melhor dizendo, são a arma mais útil para a interpretação do espectáculo. Embora Maeterlinck se refira francamente à inutilidade das palavras, esta inutilidade é na verdade uma forma de “dissociar o verbo da sua origem, de modo a restituir àquele os seus múltiplos ecos”.(Moler, 2006, 134)

A noção ‘inútil’, por um lado, reveste-se de uma energia generativa que contém várias possibilidades, como o zero no taoísmo tradicional: um princípio eficiente de ‘vazio’ que sustenta confiavelmente o funcionamento do universo. Como diz Lao Tse no *Tao Te Ching*⁵ o ‘inútil’ é passível de ser transformado em ‘útil’:

O Tao gera o um
O um gera o dois
O dois gera o três
O três gera as dez-mil-coisas.

Por outro lado, o conceito de ‘inútil’ para a dramatização pode ser considerado como útil para as diversas interpretações dos leitores/espectadores. Visto que a utilidade, de algum modo, é um conceito subjectivo, quase não temos um critério ou uma teoria para analisar o grau de utilidade. Podemos, no entanto, interpretar o processo de uma outra perspectiva, juntando os dois laterais opostos para tentar chegar ao conteúdo de ‘inútil’. Na verdade, as duas noções estão numa relação de simbiose, como as relações complementares que Lao Tse refere no *Tao Te Ching*:

Quando os seres sob o céu reconhecem o belo como belo
Então isso já se tornou um mal
E reconhecendo o bem como bem
Então já não seria um bem
A existência e a inexistência geram-se uma pela outra
O difícil e o fácil completam-se um ao outro
O longo e o curto estabelecem-se um pelo outro
O alto e o baixo inclinam-se um pelo outro
O som e a tonalidade são juntos um com o outro
O antes e o depois seguem-se um ao outro
Portanto
O Homem Sagrado realiza a obra pela não-ação
E pratica o ensinamento através da não-palavra
Os dez mil seres fazem, mas não para se realizar
Iniciam a realização mas não a possuem
Concluem a obra sem se apegar
E justamente por realizarem sem apego
Não passam

⁵ Lao Tse, *Tao Te Ching*. Tradução do Mestre Wu Jyn Cherng. Sociedade Taísta do Brasil. Consultado em <http://www.taoismo.org.br>. 07/05/2015

O conjunto das noções útil/inútil é fluído; a situação assemelha-se à relação ‘zero/universo’ do pensamento taoísta: não há o que muda, há apenas o mudar. A mutação, em si mesma invariável, seria o carácter primordial do mundo. O universo nasce no vazio e o ‘zero’, possivelmente, tornar-se-à ‘tudo’ a qualquer instante.

O significado mais familiar da relação útil/inútil, sugere que o útil é o oposto de inútil. No taoísmo tradicional, pelo contrário, as duas noções são uma união de dois lados em conflito, ao mesmo tempo que acompanham a transformação mútua dos opostos. Como grande/pequeno, alto/baixo, belo/feio, poderoso/fraco, ganho/perda, todos os conflitos sobrevivem do próprio oposto. Nenhum desses conflitos não tem uma existência isolada. Os dois lados têm existências interdependentes, constituindo premissas para a inteligibilidade da relação. No que diz respeito ao teatro, a relação entre ‘palavra útil’ e ‘palavra inútil’ pode também ser tratada como uma união inseparável.

Maeterlinck usa o adjetivo ‘inúteis’ para sublinhar que a aplicação da palavra no teatro estático não é igual à da tradição teatral. Na tradição teatral, especialmente no teatro aristotélico, as palavras, ou seja, a linguagem, possuem pelo menos duas funções: representar as características das personagens e estimular o desenvolvimento da história. Na verdade, as palavras primeiramente estabelecem uma relação linear entre as personagens. Depois, as relações, de uma forma próxima e orgânica, constituem gradualmente uma rede, isto é, aquilo que os leitores/espectadores concebem como o ‘enredo’ da peça ou do espectáculo.

Representar as características das personagens

As palavras no teatro estático não servem para a compreensão das características das personagens. Em *Les Aveugles*, Maeterlinck não nos dá uma introdução para cada personagem na descrição de cenografia, nem sequer lhes atribui um nome. As personagens são classificadas pelo seu sexo e idade. Assim, neste caso, não vemos caracteres ‘vividoss’, uma vez que as personagens não possuem qualidades individuais mas antes propriedades colectivas, que representam um protótipo de um grupo de pessoas específicas.

As personagens no teatro estático têm uma grande amplitude mas pouca profundidade. A sua amplitude significa que as personagens abrangem, tanto quanto possível, as características gerais dum grupo do ser humano (e.g, os loucos). A profundidade significa que o objecto da descrição se foca mais na comunidade, em vez de na individualidade. No teatro estático, pela ausência de especificidades individuais, não vemos um general fervoroso, um rei simpático nem um príncipe indeciso; as personagens, neste caso, tornam-se símbolo de comunidades com as suas características. Um príncipe

chamado Hamlet, que possui características de indecisão, talvez possa chamar-se apenas ‘Homem I’; as palavras que diz estabelecerão a formação das características de hesitação. Neste caso, as características não servem para a personagem específica, antes se representam a si próprias, e a personagem torna-se uma máscara. Ouve-se por isso dizer por vezes que as personagens no teatro estático são marionetes às quais lhes falta capacidade de controlar as suas palavras.

Esta noção é muito diferente do sentido das concepções ‘humanistas’, que atribuem ao agente uma capacidade de acção ou de reacção. No teatro estático, são os discursos que dominam as personagens, isto é, “a personagem já não é o que parece; e ainda menos o que faz e o que diz. As suas palavras mais não são do que a máscara que, se a transforma precisamente em personagem, a impede de aceder a esta existência profunda que se furta ao embargo habitual da cena.” (Rykner, 2004, 319) De acordo com Arnaud Rykner, para descobrir a energia primordial, a ‘verdade escondida’ do ser humano, a única solução é “destruir esta máscara, destruir a personagem.” (Rykner, 2004, 319) Esta ideia coincide com o pensamento de Maeterlinck de que as verdades absolutas residem habitualmente em palavras à primeira vista inúteis, por oposição a acções vividas exteriores (as personagens são os sujeitos das acções). Deste modo, do ponto de vista dos leitores/espectadores, temos de destruir os obstáculos da máscara das personagens para nos aproximarmos das belezas e verdades escondidas nas palavras inúteis.

Assim, as personagens criados são apenas um meio de comunicação. Deste modo, as personagens reduzem-se a um objecto imóvel e mudo, capaz de se deixar atravessar por uma palavra que vem do dramaturgo para os leitores/espectadores, passando a conseguir representar apenas “funções, relações (Pai, Mãe, Avô, Tio, etc.) ...esvaziadas da sua substância.”(Rykner, 2004, 324)

Estimular o desenvolvimento da história

Na tradição teatral normalmente existe uma relação linear entre as personagens; estas relações tecem uma rede, a qual pode ser interpretada como o enredo da peça. No teatro estático, cada personagem possui um desenvolvimento linear, mas este é o processo de desenvolvimento dos seus pensamentos próprios e não de interação com outros caracteres. Estes desenvolvimentos lineares assemelham-se a rectas paralelas que nunca se cruzam, e que por isso não conseguem tecer uma rede. Encontramos milhares de fios paralelos semelhantes, os quais no teatro estático nunca se cruzam; isto é, não existe a rede do ‘enredo’: o que podemos obter são as tendências das linhas paralelas.

7. Reacção de Aristóteles às palavras inúteis

7.1 Mimesis

Segundo Zhongmei Chen⁶, o nome ‘mimos’ ficou provavelmente conhecido na antiguidade na área de Sicília, significando uma espécie de drama local. O mimos inclui uma performance, bem como a imitação das acções, dos sons, ou das expressões dos seres humanos ou animais. O verbo ‘mimeisthai’, bem como, posteriormente, as palavras ‘mimēsis’ e ‘mimēma’, derivam do nome ‘mimos’. Antes do século V a.C., a frequência de ocorrência do verbo ‘mimeisthai’ é muito maior do que a da palavra ‘mimēsis’. Nas obras de Platão, ‘mimeisthai’ é um termo frequente, mas a ocorrência da palavra ‘mimos’ é inexistente, ou pelo menos muito rara. Até o século V a.C., o mimos e as suas derivações tinham pelo menos os seguintes significados: 1) a imitação com som e dança; 2) representar ou disfarçar-se; 3) a imitação na área de acções; 4) semelhança ou algo semelhante.

A imitação na Grécia Antiga estava relacionada com a apreensão pela natureza. No século V a.C, Hipócrates refere sistematicamente o conceito de ‘tekhnē’ e de ‘phusis’. Segundo Hipócrates, o aparecimento e formação de ‘tekhnē’ é uma revelação que vem da natureza, da ‘phusis’. Ou, melhor dizendo, a ‘tekhnē’ é uma espécie da imitação dos fenómenos naturais e dos seus processos de operação. Por exemplo, a cerâmica é feita da rotação do disco pelo oleiro, um processo muito parecido com a geração de todos os objectos no mundo durante o movimento do universo.

De acordo com a filosofia de Platão, a ‘mimēsis’ é uma noção significativa e aplicada universalmente. Tudo reflecte o princípio da imitação: a representação da arte, a descrição da linguagem, a aprendizagem das acções, o funcionamento do estado, e até a formação da própria natureza. A ‘mimēsis’ é, portanto, um processo, ou seja, um movimento, durante o qual, o imitador se dedica a tornar-se mais ‘parecido’ com um original. Todas as artes são ‘mimētikaitekhnai’, e todos os artistas são ‘mimētai’. Por exemplo, o pintor e o escultor imitam a aparência das pessoas e dos objectos e uma obra excelente consegue representar precisamente a expressão do objecto original. Para Platão, a mimēsis não é apenas um instrumento, mas também um parâmetro de observação. Segundo a investigação da ‘mimēsis’ e o seu funcionamento, Platão refere que ‘mimēsis’ parece uma medida na balança da filosofia. A diferença dos objectos de ‘mimēsis’ determina o seu peso filosófico.

Para Platão existem três graus na observação dos objectos da investigação. O primeiro grau é a ideia (eidos) do objecto. Platão considera que o ‘eidos’ é um conceito imaterial, num nível mais alto do que material. O segundo grau de observação é a capacidade de os artesãos produzirem um objecto físico; finalmente, o terceiro grau é a imitação que os artistas fazem do produto dos artesãos. Os artistas não

⁶ Aristóteles (1996). *Poética*. Anotação por Zhongmei Chen. Pequim: Commercial Press.

produzem a ideia original (eidos) do objecto, nem fazem um objecto físico a partir do nada; o que oferecem é uma cópia do conceito artístico (eidōlon poiētēs). (*República*, 597a-e) O ‘eidos’ pode assim ser considerado como uma existência absoluta, conceptualizada e perfeita; é o recurso original da realidade e também um mundo inatingível. Os produtos artísticos são uma cópia de uma cópia do ‘eidos’; por isso, o mundo artístico é irreal e incerto. Os artistas, por exemplo, os poetas, não conseguem apreender a verdade absoluta nem sabem como seguir o caminho que conduz à verdade absoluta. O que eles fazem e fizeram é apenas um mimēma das impressões indefinidas nas suas cabeças. É por esta razão que Platão tem uma atitude negativa em relação ao mimēma artístico.

Para Aristóteles, como se sabe, a área da aplicação da noção de imitação é mais limitada. Aristóteles não considera que a realidade seja uma cópia simples do ‘mundo do eidos’. Para o filósofo, a imitação não é uma ligação entre o real e o virtual, nem manifesta por isso uma separação entre a verdade e a falsidade. Segundo a sua teoria, a natureza possui uma direcção definida. O processo e o movimento são restringidos por leis intrínsecas e a natureza parece ter uma compreensão profunda do seu motivo e objectivo da produção.

‘Tekhnē’ é uma palavra polissémica. Na *Física* o conceito é discutido por Aristóteles como uma relação com a natureza, e interpretada como técnica. A tekhnē é aí entendida como uma energia produtiva, tal como a natureza. Existem muitas semelhanças entre ambas: os objectos investigados são os materiais físicos (hulē); os produtos têm uma forma (morphē), e os objectivos são as produções de uma combinação entre ‘hulē’ e ‘morphē’. Para alcançar o seu destino, a ‘tekhnē’ tem de encontrar os processos e formas provadas na natureza para facilitar o seu processamento. Numa outra perspectiva, também existe um mecanismo complementar entre os dois: a tekhnē é inspirada pela revelação da natureza e, por sua vez, a natureza é aperfeiçoada pela ‘tekhnē’. (*Física*, 194a)

No entanto, ‘tekhnē’ não significa apenas a técnica. Todos os movimentos que contêm produção técnica podem ser interpretados como ‘tekhnē’. Obviamente, a criação das obras artísticas também faz parte desse processo. É assim provável que na *Poética*, Aristóteles aceite a opinião popular de que a arte é uma imitação da realidade ou da vida: “de facto, a composição épica, bem como a composição tragédia, e ainda a comédia, arte do ditirambo e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, no geral, mímeses.” (Ana Maria Valente, 1994, 5) No sexto capítulo da *Poética*, o filósofo destaca que a tragédia é uma imitação da praxis. Na verdade, em relação ao significado de ‘mimesis’, Aristóteles não segue o caminho de Platão. Na *Poética* verifica-se pelo contrário uma transformação e “re-observação” deste conceito. (J.M Walton, 1994, 16) Dá-se assim uma transposição relativamente à actividade do criador, à produção da obra: o artista não observa apenas a natureza, deve imitá-la, tomando-a por modelo e, tal como a natureza, ‘formar’ e ‘criar’. A imitação passa a ser entendida como um processo de ‘construção’.

A imitação não é, então, para Aristóteles uma difamação e distorção maliciosa, nem é uma cópia técnica da realidade; é antes uma actividade artística centralizada na representação das acções dos seres humanos. A arte vem da vida mas não é limitada pela realidade. A imitação artística consegue representar a vida, mas também permite ir mais além. Deste modo, a imitação está a um nível mais alto do que a realidade.

A redefinição da noção de teatro de Maeterlinck também poderá ser considerada uma transformação em relação a Aristóteles. A principal característica do teatro estático é a ausência das acções exteriores vividas; isto constitui uma revolução face à definição do ‘drama’ de Aristóteles. Na *Poética*, sublinha-se que a mimese reside nas acções, isto é, que a mimese é levada a cabo por personagens que agem:

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão (eleos) e do temor (phobos), provoca a purificação (katharsis) de tais paixões. (1449b 24-29)

As acções no teatro estático não possuem as características referidas como ‘a virtude (spoudaias⁷) implicada’, ‘completa’ e ‘de certa extensão’ características da descrição aristotélica. Em *La Princesse Maleine*, vemos uma imitação de pessoas que agem e as personagens são distinguidos pela virtude e vício.

A virtude implicada

No entanto, nesta peça não se implica a virtude ou melhor dizendo, os leitores/espectadores não têm um critério para avaliar a virtude ou o vício, nem sabem como estes servem ao enredo principal da peça. A princesa Maleine é morta pelo símbolo vicioso, a rainha Ana. No final, a rainha também é morta com a espada do príncipe Hjalmar. Compreendemos que a motivação da rainha Ana para enforcar Maleine é a união da sua filha, Uglyane, ao príncipe Hjalmar. Porém, este motivo, que constitui o conflito principal da peça, é mencionado apenas numa ou duas frases entre as personagens. Não vemos

⁷ Gazoni, Fernando Maciel (2006). *A poética de Aristóteles: tradução e comentário*. p.52 ‘Quanto ao termo *spoudaias*, deve-se notar que, nas *Categorias*, mas precisamente em 10 a 26-b11, Aristóteles diz que algumas qualificações (por exemplo, ‘pálido’, ‘justo’) recebem seu nome paronimicamente da qualidade à qual se ligam (no caso, ‘palidez’ e ‘justiça’, respectivamente)...*spoudaias* pode ser traduzido de diversas maneiras, e as traduções o vertem às vezes por ‘sério’ (Butcher, Else, Haliwell, Bywater, Gallavotti), às vezes por ‘nobre’ (Dupont-Roc e Lallot, Gernez, Magnien), às vezes por ‘de caráter elevado’ (Hardy, Eudoro) e Bruna por ‘grave’. Traduzi-lo por ‘acção virtuosa’ seria legítimo tendo-se em vista a observação das *Categorias*, mas tal tradução poderia levar a crer que se trata de uma acção que perfaz o meio-termo aristotélico, regra da virtude.’ Consultado em

http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-08012008-101252/publico/TESE_FERNANDO_MACIEL_GAZONI.pdf 2015/07/22

como o conflito impulsiona o desenvolvimento da peça. Pelo contrário, vemos apenas a descrição de uma emoção das personagens ou uma atmosfera simbolizada.

Deste modo, mesmo que aceitemos que no teatro estático existe uma forma de imitação, temos de conceder que talvez não seja uma imitação das acções, mas sim uma imitação de um estado, a partir do qual não é possível determinar com certeza a virtude de uma personagem. No caso de *La Princesse Maleine*, o dramaturgo atenua os conflitos principais. Nesse sentido, da perspectiva dos leitores/espectadores, a virtude de Maleine não é tão virtuosa e o vício da rainha não é tão vicioso, uma vez que a separação entre o bem e o mal, ou seja, o conflito, não é apresentado como um tópico principal pelo dramaturgo.

No final da peça, nenhuma personagem, bom ou mau, consegue fugir da sua fatalidade. O que domina esta peça estática não é o conflito principal, mas um destino inescapável das personagens: a morte. Na peça *Les Aveugles*, descrevem-se cegos perdidos numa floresta, numa situação suspensa em que esperam alguém que os possa os levar de volta para o seu asilo. Em *L'Intruse*, cuja estrutura é muito parecida com a de *Les Aveugles*, mas decorrendo dentro de casa em vez de no exterior, os familiares estão também num estado de espera e o fim da espera é novamente a sua fatalidade inescapável. As personagens de Maeterlinck, parecem marionetes do seu destino, esforçando-se por escapar do controle da sua fatalidade mas falhando sempre. O ser humano, nesse sentido, já não é o sujeito do seu destino uma vez que lhe falta a capacidade de controlar a sua vida. O ser humano, sempre num estado passivo e inactivo, torna-se o objecto da sua própria existência. As personagens não contam uma história aos leitores/espectadores; o seu estado de existência é o tópico da peça.

Nos exemplos referidos, a acção é substituída pela situação durante toda a peça. Existem muito poucas interações entre as personagens e os diálogos são apresentados quase como monólogos individuais a decorrer em simultâneo. Os diálogos não se assemelham a comunicação entre as personagens, parecendo mais uma revelação monológica. Como Lara Biasoli Moler refere, “o que se descobre é uma reestruturação do diálogo convencional, visto como insuficiente para dar conta da nova situação dramática que se impõe. Não se trata mais da troca de fala entre as personagens, uma vez que estas se mostram despojadas de vontade e alheias à fala do outro, o que instaura um novo modelo dialógico.”(Moler, 2006, 129)

Os “diálogos pulverizados”(Rykner, 2004, 324) não têm como objectivo a troca de informações entre as personagens; por isso, não se cria uma relação mútua, nem sequer de comunicação útil, entre os mesmos. As personagens estão juntos no palco, mas na verdade cada um tem o seu mundo próprio. Embora estejam neste mundo individual, as personagens não podem ser tratados como os sujeitos da sua fala, uma vez que, como referido acima, não têm capacidade de controlar o seu destino: as suas acções são uma revolta inútil contra a sua fatalidade. A linguagem das personagens é apenas uma descrição

narrativa desta impotência perante o seu destino. Nesse sentido, é melhor dizer que a linguagem controla todas as personagens no palco. As personagens, de certo modo, parecem marionetes impotentes. Lara Biasoli Moler descreve de modo preciso a relação entre, os destinos das personagens e a linguagem:

As personagens de Maeterlinck não vivem sua vida; são vividas por ela. No texto dramático, essa perda do controle sobre a própria trajetória existencial se traduz pela linguagem que toma conta delas: elas não possuem a palavra, são possuídas por ela. Não são sujeitos que se utilizam das palavras, mas objectos usados pelas palavras. (Moler, 2006, 130)

Completa

Além disso, as acções no teatro estático também não podem ser interpretadas como completas, segundo a definição de Aristóteles. Uma acção completa na tradição teatral aristotélica tem, pelo menos, de ter um começo, um meio e um fim.

No entanto, no caso do teatro estático, se aceitamos que, de algum modo, se trata de uma imitação de um estado ou de uma emoção, torna-se complicado discernir uma emoção e muito difícil definir o seu começo, meio e fim. Podemos observar a alteração de uma emoção ou o seu desenvolvimento durante a peça. Porém, em relação à emoção em si, não há modo de separar a ‘tristeza’ do ‘medo’ ou da ‘fúria’. Podemos apenas indicar o motivo, o desenvolvimento e a influência das emoções, mas é difícil dividi-las em partes isoladas.

Extensão

Em relação à extensão das acções, Aristóteles refere primeiramente um limite de tempo que é aproximadamente um único período solar. Descreve depois as formas específicas da organização dos acontecimentos: “Para dar uma definição em termos genéricos, o limite conveniente da extensão é que esta seja tal que reúna, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade, a sequência dos acontecimentos, mudando da infelicidade para a a felicidade e vice-versa.”(1451a 15).

Podemos considerar que a obra típica de teatro estático, *La Princesse Maleine*, cumpre basicamente esta regra. Assistimos à mudança do símbolo da virtude (em comparação com a rainha Ana) da fortuna para o infortúnio. Porém, a peça não se centra na organização dos acontecimentos, ou seja, não se foca no entrelaçamento e no desenlace da acção. Deste modo, do ponto de vista dos leitores/espectadores, estes não conseguem prever o fim da peça e, em consequência, adquirem a impressão de que ‘não acontece’ nada o espectáculo.

O estado de fortuna ou de infortúnio baseia-se numa comparação dos estados entre as personagens. Em *L’Intruse* e *Les Aveugles* quase não existem interações entre as personagens e não

temos um critério para definir a fortuna ou o infortúnio. O dramaturgo não se dedica a descrever a mudança do estado, mas sim à apresentação do estado em si. No estado de espera, o conflito principal passa a ser entre o ser humano e o tempo, ou seja, a sua fatalidade, em vez de conflitos vividos entre as pessoas. A fatalidade das personagens domina também as peças *Les Sept Princesses*, *Pelléas et Mélisande*, *Alladine et Palomides*, *La Mort de Tintagiles*: quando o neto do rei chega ao castelo, descobre que a sua prima Ursule, uma das princesas a quem vai desposar, já está morta; Golaud golpeia mortalmente o seu irmão, Pelléas, e fere a sua esposa Melisande, que se tinham apaixonado e acaba por morrer de tristeza; embora sejam salvos pela irmã; Alladine e Palomides não conseguem fugir das suas fatalidades, não resistem ao sofrimento e morrem; o pequeno Tintagiles está num castelo escuro, frio e sombrio de uma rainha assassina e, apesar de no final receber ajuda da irmã Yigrain, também escapa à sua própria fatalidade.

As peças de teatro estático referidas, em vez de serem uma imitação das acções, são uma imitação de uma situação simbolizada, na qual, segundo a abstracção da vida quotidiana, Maeterlinck nos tenta revelar a relação entre o ser humano e “o enigma do seu destino”(Moler, 2006, 31), sendo que “a trindade teatral conflito-crise-acção é desafiada”.(Moler, 2006, 31)

Ao contrário do teatro estático, o teatro tradicional foca-se mais na função de imitação. A função de imitação centra-se na história, ou seja, no enredo, destacando que todos os elementos no palco são os signos referenciais que se dirigem ao mundo fora do palco. Nesse sentido, sendo a imitação da realidade, o teatro pode ser tratado como uma metáfora do mundo real. O teatro transmite alguns significados sobre a realidade, assumindo que os espectadores conseguem aceitar e compreender esses significados num contexto específico com conhecimentos comuns. Mesmo o prazer e o entretenimento advêm deste entendimento. Em vez de servir para a imitação, o teatro estático centra-se na situação, dirigindo-se à própria actividade no palco, e focalizando a influência desse evento social.

7.2 Mythos

Segundo o *Poética* de Aristóteles, os seguintes seis elementos são uma chave para abrir a porta da essência da representação: “enredo(*mythos*), caracteres(*ethe*), elocução(*lexis*), pensamento (*dianoia*), espectáculo(*opsis*) e música(*melopeia*)”(1450a 10-12), nos quais o *mythos* é ‘o princípio e como que a alma da tragédia’(1450a 23). O enredo, entendendo-se pelo enredo a estruturação dos acontecimentos, é constituído por peripécia, reconhecimento e sofrimento; é a imitação de uma acção. Segundo Aristóteles, “tudo tem espectáculo, carácter, enredo e elocução, bem como canto e pensamento. Mas o mais importante de todos é a estruturação dos acontecimentos.”(1450a 15) De acordo com o autor, “os acontecimentos e o enredo são o objectivo da tragédia e o objectivo é o mais importante de tudo.”(1450a 24).

Na *Poética*, a palavra ‘*mythos*’ tem na maioria dos casos este sentido de enredo, através do qual se realizam o telos e o ergon da tragédia. Para Aristóteles, o enredo não é apenas uma imitação das acções, mas a imitação de uma acção completa que possui uma certa extensão. O enredo, pode ser simples ou complexo, distinguindo-se este último pela combinação orgânica dos acontecimentos (*sustasis pragmatōn*). Neste caso, as acções devem ser elaboradas logicamente pelo entrelaçamento e desenlace, mediante o uso do reconhecimento (*anagnorisis*) e da peripécia (*peripeteia*). Aristóteles salienta ainda a unidade de uma acção, a qual deve ser “um todo em que as partes dos acontecimentos se estructurem de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado e desordenado.”(1451a 35)

Para cumprir a função da tragédia (*katharsis*), Aristóteles refere o que se deve visar e o que se deve evitar na composição dos enredos:

Necessariamente, acções deste género passam-se entre amigos ou entre inimigos ou então entre pessoas que não são nem uma coisa nem outra. Se se passam entre inimigos, nada nos seus actos ou nas suas intenções inspira compaixão, a não ser o sofrimento em si. O mesmo acontece se se trata de pessoas que nem são amigas nem inimigas. Mas se o sofrimento ocorre entre pessoas de família como, por exemplo, se o irmão mata, tenta matar ou faz qualquer outra coisa deste género ao seu irmão, ou o filho ao pai, ou a mãe ao filho, ou o filho à mãe, esses são os casos que devem ser aproveitados.(1453b 15-23)

Existe, então, uma diferença significativa no papel do enredo entre Aristóteles e Maeterlinck. Por um lado, para Aristóteles, o enredo da tragédia deve ser elevado, completo e ter determinada extensão, a fim de formar um todo. No caso do enredo simples, os episódios devem desenrolar-se uns após outros numa sequência verosímil e necessária, e com uma relação de causalidade entre si. Quanto ao enredo complexo, o ponto mais importante é que seja um conjunto bem organizado e as suas partes também se estructurem de tal modo que, ao se deslocar ou suprimir uma parte, o todo fica alterado e desordenado. Para a finalidade da catarse em função do terror e compaixão, os acontecimentos do

enredo são selecionados a partir da vida quotidiana e bem estruturados e organizados pelos dramaturgos. Segundo Aristóteles, um bom enredo complexo deve ser constituído por peripécia, reconhecimento e sofrimento. A mudança deve ser acompanhada de reconhecimento ou peripécias ou ambos: “Estas coisas devem surgir da própria estrutura do enredo, para que resultem de acontecimentos anteriores e ocorrem de acordo com o princípio da necessidade e da verossimilhança.” (1452a 20) O próprio Aristóteles indica-nos diretamente os critérios do enredo no capítulo XI e capítulo XIII da *Poética* e segundo dos quais Rozik apresenta cinco tipos de estrutura para facilitar os dramaturgos a elaborar um bom enredo, como apresentado (Rozik, 2008, 108):

Name of Character	Ultimate success or failure	Ethical sense	Fear and pity
1. A virtuous man	From prosperity to adversity	Satisfies not the ethical sense	‘It shocks us’
2. A Bad man	From adversity to prosperity	Satisfies not ‘the ethical sense’	It shock us
3. An utter villain	His ‘downfall’	‘Satisfies not the ethical sense’	none
4. A virtuous man	His success	Satisfies not the ethical sense	none
5. An error or frailty	Failure	Satisfies not the ethical sense	Fear and pity

Maeterlinck, pelo contrário, ignora todos estes princípios e começa por redefinir a função do enredo, que para Aristóteles era o objectivo da tragédia, no seu teatro estático. Quase todos os acontecimentos escritos numa peça, para Maeterlinck, são uma sensação primeira, ou seja, vinda diretamente da vida quotidiana. Para o dramaturgo o essencial é *descobrir* essas sensações escondidas na vida quotidiana, do mesmo modo que os artistas verdadeiros pintam uma casa perdida no coração do país ou uma porta aberta no final da passagem em vez de grandes acontecimentos históricos cheios de violência e sangue. *Anota* depois essas mesmas sensações fielmente numa peça, em vez de elaborar as acções com a forma de peripécia, reconhecimento e sofrimento, como Aristóteles propõe.

Segundo Aristóteles, as melhores tragédias são compostas sobre poucas linhagens, por exemplo, em torno de Alcmena, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes ou Télefo. No caso de Maeterlinck, a maioria das suas peças continuam a ser inspiradas pela realidade. Na verdade, tanto o teatro estático como as tragédias gregas consideram que a vida quotidiana é a sua colheita dos materiais em primeira mão. A realidade é uma fonte de inspiração e de revelação para dramaturgos. A diferença entre os dois reside na escolha e nos métodos de elaboração sobre os acontecimentos quotidianos.

7.2.1 Escolha dos acontecimentos quotidianos no teatro tradicional e teatro estático

Em relação à escolha dos acontecimentos, Maeterlinck admira mais a vida de Hamlet, por comparação com a de Othello, pois Hamlet “tem tempo para viver e tanto quanto possível não age” (Rozik, 2008, 105). Maeterlinck considera que não há nada que se possa aprender com alguém que só tem a ideia fixa de matar um inimigo ou uma amante, pois esta espécie de pessoa não tem tempo para viver. O dramaturgo belga presta mais atenção à relação pessoa-vida/pessoa-universo, do que às relações entre pessoas; os acontecimentos selecionados por si estão mais relacionados com “a profundidade, o significado íntimo e a gravidade espiritual da vida”(Rozik, 2008, 101) em vez da luta determinada do homem contra o homem e do desejo contra o desejo. Por exemplo, em *La Princesse Maleine*, o conflito entre a princesa Maleine e a rainha Ana enfraquece-se e é substituído pela luta entre as personagens e a sua fatalidade. Na *L’Intruse* e *Les Aveugles*, a noção das personagens fica cada vez mais obscura e, como referimos, os conflitos interiores psicológicos de cada personagem dominam toda a peça. Maeterlinck abstém-se de elaborar uma ‘história’ constituída pelos conflitos exteriores vividos entre as personagens, como os métodos aristotélicos, e volta-se para o interior do ser humano, prestando mais atenção à reconsideração sobre si próprio e à posição no seu mundo. A vida quotidiana é um estímulo para reconhecimento e não apenas uma fonte dos materiais para imitação. O espectador deve enfrentar a vida quotidiana directamente e possui as possibilidades de reconhecer seu verdadeiro eu.

Assim, para Maeterlinck o teatro não é um ambiente onde os espectadores se afastam da vida. Pelo contrário, é um lugar onde pensam sobre as perguntas que encontram fora do teatro e as confrontam. As cenas quotidianas cheias de beleza e verdade são aquilo que, normalmente, é ignorado ou desconsiderado pelos espectadores.

Em suma, o teatro estático pode ser tratado como uma manifestação de racionalismo na história teatral, uma vez que pretende oferecer ao ser humano uma possibilidade de auto-conhecimento. Com esta capacidade cognitiva, as pessoas, pela primeira vez, começam a pensar sobre as perguntas relacionadas com a sua posição enquanto seres humanos. Ao contrário da tradição teatral, a beleza e a verdade absoluta não vão ser apresentadas pelos conflitos entre as pessoas, mas residem no reconhecimento e na reobservação de si próprios e na sua relação com o mundo.

Na verdade, da perspectiva dos leitores/espectadores, é muito fácil compreender o enredo dum teatro estático. Por exemplo, na peça estática *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, não conseguimos resumir o enredo senão através de uma recordação da infância e de um processo de imaginação acerca do marinheiro, sendo ambos acontecimentos semelhantes a acontecimentos da nossa vida quotidiana. No entanto, por vezes, devido à diferença enorme com os enredos da tradição teatral, o enredo extremamente simples do teatro estático faz os leitores/espectadores ter dúvidas quanto ao significado

de entrar num teatro e ver um espectáculo, uma vez que, sem o enredo, os espectadores ficam subitamente perdidos no teatro, perdendo o foco no palco. Têm assim que re-interrogar o significado deste teatro e interrogar-se sobre a relação entre si próprios e o teatro.

7.2.2 Elaboração dos acontecimentos do quotidiano no teatro tradicional e teatro estático

No que diz respeito à estruturação dos acontecimentos, existe uma diferença significativa no enredo entre o teatro estático e o teatro tradicional aristotélico. Como Aristóteles explica no *Poética*, os acontecimentos deverão ser elaborados, cautelosamente, pelos dramaturgos de uma forma deliberada. Mas, no caso do teatro estático, especialmente nas peças de Maeterlinck, não temos grandes heróis nem aventuras extraordinárias, não vemos guerras violentas nem desejos sanguinários. Por exemplo, na peça *A Princesa Maleine* embora haja, como noutras peças na tradição teatral, o símbolo de bem e mal (neste caso, a princesa Maleine e a rainha Ana, respectivamente), o conflito não é tão vivido como de costume. No fim da peça o símbolo de bem é destruído pelo símbolo de mal. Se virmos este conflito através dos métodos da estruturação de enredo de Aristóteles, a peça será tratada como uma ‘tragédia não qualificada’ porque, como diz Aristóteles, “não se devem representar os homens bons a passar de felicidade para a infelicidade, pois tal mudança suscita repulsa, mas não temor nem piedade.”(1452b 35)

Um bom enredo, para Aristóteles, segue determinados requisitos em relação às personagens e às formas de organização dos acontecimentos: “um enredo, para ser bem elaborado, seja simples de preferência, a duplo, como pretendem alguns, e que a mudança se verifique, não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário, da propriedade para a desgraça, e não por efeito da perversidade, mas de um erro grave, cometido por alguém dotado das características que defini, ou de outras melhores, de preferência a piores.”(1453a 12-17)

O enredo do teatro estático não atende, obviamente, aos requisitos aristotélicos. Nas peças estáticas, o enredo e personagens estão envoltos por uma atmosfera simbólica. Por exemplo, no começo da peça *A Princesa Maleine*⁸:

STEPHANO
Again the comet of the other night!
VANOX
It is enormous.
STEPHANO
It looks as though it dripped blood on the castle.
(Here a shower of stars seems to fall upon the castle)
VANOX
The stars are falling on the castle! Look! Look! Look!
STEPHANO
I never saw such a shower of stars! You would say Heaven wept over this betrothal.

⁸ Maeterlinck, Maurice (2015). *Princess Maleine*. New York: The Scholar's Choice.

VANOX
 The say all this presages great disasters.
 STEPHANO
 Yes, wars, perhaps, or the death of kings. Such omens were observed when the old king Marcellus died.
 VANOX
 They say those stars with long girl's-hair announce the death of princesses. (p.18)

Maeterlinck não esconde aqui o fim da peça como um segredo a ser apresentado no final mediante peripécia e reconhecimento, e a ser descoberto pelos leitores/espectadores. Pelo contrário, o final da história é contado implicitamente no início, pela referência à morte das princesas. As emoções dos leitores/espectadores não vão ser assim suscitadas pela peripécia e reconhecimento no sentido tradicional, nem será por isso de esperar catarses aristotélicas (compaixão e temor). Na verdade, Maeterlinck não quer estimular as emoções através dos processos tradicionais; por isso, também não utiliza os modos aristotélicos de elaboração dos acontecimentos. No seu teatro, Maeterlinck tenta mostrar um sentimento, ou seja, uma sensação, a qual é suscitada pelo conflito interior dos seres humanos.

Se consideramos que a temática principal de *Les Aveugles*⁹ é a espera, então todas as palavras na peça podem ser tratadas como inúteis, uma vez que Maeterlinck descreve uma situação de espera de um objecto que nunca aparece. Dado que a espera é uma acção passiva, nada pode impulsionar o desenvolvimento da espera, excepto o aparecimento do objecto da espera. Por isso, todos os diálogos entre os cegos parecem inúteis, uma vez que o aparecimento do sujeito que espera não é decidido nem influenciado por esses diálogos. A única peripécia possível na peça *Les Aveugles* é o aparecimento de um cão. Neste momento de maior intensidade, entrevemos o reconhecimento de um possível desenvolvimento do enredo. Ao longo da espera o padre é considerado como o único sujeito que consegue levar os cegos de volta para o asilo; o aparecimento do cão é uma peripécia dramática que nos informa de uma mudança possível: o padre afinal não é a única solução para o problema de espera. O primeiro cego aconselha aos outros que sigam ao cão para voltar ao asilo:

FIRST BLIND MAN.
 No, no, he is alone. — I hear nothing coming
 —We need no other guide; there is none better.
 He will lead us wherever we
 want to go; he will obey us... (p.98)

Mas a sugestão é imediatamente negada por outros:

THE VERY OLD BLIND WOMAN.
 I dare not follow him...

⁹ Maeterlinck, Maurice (1914). *The intruder; The blind; The seven princesses; The death of Tintagiles*. Trad. Richard Hovey. New York : Dodd, Mead & Co.

THE YOUNG BLIND WOMAN.
Nor I. (p.98)

O primeiro cego insiste em seguir o cão. Finalmente, chegamos ao verdadeiro clímax da. A partir do cão, os cegos descobrem que o padre nunca saiu do meio deles e sempre esteve morto ao seu lado:

FIRST BLIND MAN.
Oh, oh, oh!—I do not know yet what it is.—There is
a dead man in the midst of us.
THE OTHERS.
A dead man in the midst of us? Where are you?
Where are you?
FIRST BLIND MAN.
There is a dead man among us. I tell you! Oh, oh,
I touched a dead man's face!—You are sitting beside
a dead man! One of us must have died suddenly. Why
don't you speak, so that I may know who are still alive?
Where are you?—Answer! Answer, all of you!
(p.100)
(...)
THE VERY OLD BLIND WOMANS.
Father! Father!—Is it you? Father, what has happened?
—What is the matter? —Answer us!—We are all about you. Oh!
Oh! Oh!
THE VERY OLD BLIND MAN.
Bring some water; perhaps he still lives.
SECOND BLIND MAN.
Let us try...He might perhaps be able to take us back to the Asylum...
THIRD BLIND MAN.
It is useless; I no longer hear his heart.—He is cold.
FIRST BLIND MAN.
He died without speaking a word.
(p.103)

Mas será que se trata de um clímax? No espectáculo *Les Aveugles*, encenado por Neil Smith, o padre vestido de preto esteve sempre no centro do palco, entre os cegos. Como Maeterlinck diz na didascália:

In the centre, and in the deep of the night, a very old black cloak. The chest
and the head, gently upturned and deathly motionless, rest against the trunk of a
giant hollow oak. The face is fearsome pale and of an immovable
waxen lividness, in which the purple lips fall slightly apart. (p.61)

Ou seja, os espectadores cuidadosos talvez já tenham descoberto a presença do padre no início do espectáculo. Quando o cão os leva para ao pé do padre, os cegos são assustados pela sua presença. Porém, para os espectadores, esta é uma informação possivelmente ser decodificada desde o início. Embora não seja totalmente esclarecido no começo, um ar de incerteza e morte estabelecidos pelas palavras de Maeterlinck domina toda a peça. Os leitores/espectadores não vão experienciar grande mudança da emoção evocada pelo enredo, como no teatro tradicional, sendo antes submergidos por um

ambiente inexpressivo.

Para os espectadores, o espectáculo *Les Aveugles*, de certo modo, muito simples de compreender visto que só há um enredo principal sem peripécia nem reconhecimento. Os diálogos anti-Aristotélicos entre os cegos não servem o enredo nem contam qualquer história aos leitores/espectadores.

O enredo não é por isso o objectivo final e o mais significativo no teatro estático, uma vez que, neste caso, a purificação (katharsis) não é estimulada pelo enredo mas reside na influência latente da atmosfera. Com base no que foi referido até aqui, é possível oferecer as seguintes definições contrastadas de teatro estático e tragédia aristotélica:

Tragédia	Teatro estático
A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do terror, provoca a purificação de tais paixões.	O teatro estático é constituído pelo enredo simples que se produz sem peripécia nem reconhecimento, cuja essência reside em palavras inúteis à primeira vista, a fim de anotar numa peça a beleza da vida quotidiana que o público não tem capacidade ou oportunidade de apreender.

A noção de beleza referida na definição de teatro estático acima é obscura. Como Maeterlinck diz, “readily as we all may feel this, to prove it is by no means easy”(Maeterlinck, 1900, 97). A noção de beleza na vida quotidiana parece um destino misterioso que nunca podemos alcançar, desaparecendo logo que nos aproximamos. Embora seja difícil de provar, Maeterlinck descreve-nos uma imagem estática da vida quotidiana que o próprio acha que é mais bela que os acontecimentos vividos da tradição teatral:

I have grown to believe that an old man, seated in his armchair, waiting patiently, with his lamp beside him; giving unconscious ear to all the eternal laws that reign about his house, interpreting, without comprehending, the silence of doors and windows and the quivering voice of the presence of his soul and his destiny—an old man, who conceives not that all the powers of his world, like so many heedful servants, are mingling and keeping vigil in his room, who suspects not that the very sun itself is supporting in space the little table against which he leans, or that every star in heaven and every fibre of the soul are directly concerned in the movement of an eyelid that closes, or a thought that springs to birth—I have grown to believe that he, motionless as he is, does yet live in reality a deeper, more human and more universal life.(Maeterlinck, 1900, 106)

Esta beleza, no nosso entender, não é uma beleza dos objectos específicos na vida quotidiana. Como refere Maeterlinck, a beleza é apresentada normalmente através das cenas quotidianas que

ignoramos e desprezamos. Na verdade, trata-se de uma qualidade que reside na interpretação subjectiva de cada ser humano; não podemos fazer outros que concordar com as nossas opiniões sobre o que consideramos belo. Por isso, vemos nas obras maeterlinckianas que o próprio também não corre riscos ao definir a beleza. De facto, a beleza escondida na vida quotidiana que o dramaturgo quer transmitir aos leitores/espectadores resulta da consciência de tentar descobrir a beleza para si, de lhe tentar dar uma definição, de reconhecer e repensar as coisas ignoradas na vida.

7.3 Logos (linguagem falada)

Tal como ‘tekhnē’ ‘logos’ é uma palavra polissémica na *Poética*. O seu significado varia segundo o contexto. Por exemplo, tem um sentido de ‘linguagem’ e ‘fala’(1442a 22), diferenciando-se de ‘ritmo’; significa ‘elocução’(1454a 18), diferenciando-se da acção; denota diálogos entre as personagens(1449a 17), diferenciando-se do canto (ta adometa). Além disso, a palavra logos equivale, por vezes, noutros contextos, a ‘enredo’ e a ‘frase’.

Interessa-nos sobretudo o sentido de ‘linguagem’, ‘fala’ e ‘elocução’. Aristóteles refere o significado¹⁰ e a classificação de ‘logos’ nos capítulos XIX e XX da *Poética*. O filósofo declara francamente o significado fundamental de ‘elocução’ e também a relação entre a elocução e o pensamento: “os caracteres são o que nos permite dizer que as pessoas que agem têm certas qualidades e o pensamento é quando elas, por meio da palavra, demonstram alguma coisa ou exprimem uma opinião.”(1450a) O pensamento tem de ser expresso pela palavra, e “faz parte disto demonstrar, refutar, despertar emoções (como compaixão, temor, cólera e outras similares) e também engrandecer ou minimizar.”(1456b)

No teatro tradicional, como diz Aristóteles, “é evidente que também nas acções se deve partir destes mesmos princípios quando for necessário conseguir efeitos de compaixão, temor, grandiosidade ou verosimilhança.”(1456b 5) Mas no teatro estático, sem as acções vividas exteriores nem outra linguagem embelezada¹¹, a elocução torna-se o único meio para transmitir os pensamentos aos leitores/espectadores.

A classificação das palavras de Aristóteles refere dois princípios:

- 1) Toda a elocução em geral tem os seguintes elementos: fonema; sílaba; conjunção; nome; verbo; articulador; flexão e frase.(1456b 20)
- 2) Há duas espécies de palavras: simples—e considero simples aquela que não é formada de partes significativas,—e composta. Esta é constituída ou por uma parte com significado e outra sem significado—com ou sem significado mas não dentro da palavra—ou por partes significativas. (1457a 30)

Na segunda forma da classificação, as palavras compostas abrangem “a palavra...rara ou metáfora ou ornamento ou inventada ou alongada ou abreviada ou modificada.”(1457b 2) Importa aqui salientar a palavra enquanto metáfora— que Aristóteles define como “a transferência de uma palavra que

¹⁰ Aristóteles (2004). *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. p.78 ‘A música e a elocução, pois é através destes elementos que realizam essa imitação’.

¹¹ *Idem*. ‘a linguagem embelezada entende a que tem ritmo, harmonia e canto e ‘por formas diferentes’ haver algumas partes executadas apenas com metros, enquanto outras incluem o canto.

pertence a outra coisa, ou do género para a espécie ou da espécie para o género ou de uma espécie para outra ou por analogia”(1457b 7) — uma vez que esta noção é muito desenvolvida no teatro estático de Maeterlinck, e domina quase toda a interpretação da peça estática.

O teatro estático de Maeterlinck, como referimos, depende fortemente de atmosferas simbolizadas; nestes casos, a linguagem contém uma relação necessária e verificável com o que representa, ganhando uma autonomia que lhe permite significar o ausente. Pressente-se que o castelo, a floresta, os cegos, a princesa e a rainha, objectos familiares na peça de Maeterlinck, talvez possuam um significado mais demonstrativo. As elocuções apontam para um significado latente, a ser descoberto pelos leitores/espectadores.

Com a forma metafórica Maeterlinck tenta reproduzir na peça a atmosfera ou o ambiente desejados. Como não consegue referir directamente aos leitores/espectadores os segredos, o dramaturgo tenta fazê-los aparecer, esperando que os leitores/espectadores consigam chegar a um mesmo sentimento a partir da atmosfera que concretiza na peça. Este processo é resumido por Moréas que afirma: “Todos os fenómenos concretos da realidade são apresentados como a aparência sensível destinados a representar a sua afinidade esotérica com ideias primordiais.”(Moréas, 1886) Para elaborar uma peça estática rigorosamente, o dramaturgo tem de seguir três passos:

- 1) Ter uma grande capacidade emocional para sentir a beleza ou a verdade absoluta das cenas quotidianas;
- 2) Fazer abstracção das ideias primordiais a partir das cenas quotidianas;
- 3) Sem as referir directamente (na verdade, os dramaturgos não têm capacidade para as representar), reproduzir abstractamente as revelações na peça a partir da atmosfera que cria.

O primeiro passo requer uma grande capacidade emocional para descobrir as belezas ignoradas e desprezadas. Já o segundo e o terceiro passos requerem um nível alto de capacidade racional para observar estas emoções, a mudança do sentimento quando se aproxima das revelações da vida quotidiana. Depois, de uma forma objectiva, o dramaturgo tenta reproduzir as cenas na peça estática.

Em suma, todo o processo requer um alto nível de racionalidade para observar a sua sensibilidade, e depois descrever objectivamente a emoção, criando uma atmosfera na qual os leitores/espectadores também consigam ter acesso a estas revelações e inspirações.

A linguagem, ou seja, a palavra inútil, segundo Maeterlinck, é o único meio para reproduzir as cenas na peça. As palavras inúteis tornam-se, assim, a explicação verbal das revelações, o objectivo da peça. Esta é também a razão pela qual o teatro estático é por vezes criticado como ‘teatro lido’.

Como já foi anteriormente referido, do ponto de vista dos leitores/espectadores, não importa

quem profere as frases, mas sim o que é dito. Por exemplo, na *Les Aveugles*, a questão ‘onde estamos?’ é uma pergunta central repetida várias vezes durante a peça. Esta pergunta não é apenas um apelo dos cegos preocupados que esperam o padre para os levar de regresso ao asilo, nem muito menos uma confirmação de certas informações. A pergunta é também uma dúvida estilística do próprio dramaturgo, posta na boca dos cegos.

A identificação do ser humano no mundo é um tópico recorrente da vida quotidiana. Maeterlinck concretiza-o na peça de uma forma anti-aristotélica: sem o enredo, a linguagem volta-se para si própria, encontrando a energia primordial e estabelecendo a única ponte entre o dramaturgo e os leitores/espectadores. A energia primordial, segundo Peter Szondi, “torna-se autónoma, o seu enraizamento na forma dramática desaparece: deixa de ser a expressão do indivíduo que aguarda uma resposta, para reproduzir a atmosfera que reina no espírito de todos”.(Szondi, 1983, 48)

Lara Biasoli Moler refere que as repetições dos sons, fonemas, palavras ou frases inteiras têm os efeitos mágicos e fantásticos dos contos de fadas, de fórmulas como o ‘Abre-te, Sésamo’ das *Mil e Uma Noites*: “remonta aos primórdios da descoberta de seu poder e encantatório. Lança-nos no universo religioso das litânias e sua melodia monótona e ascética.”(Moler, 2006, 134) Nesse sentido, as palavras tornam-se uma litania “encantatória”(Moler, 2006, 134) que cria um mundo novo e particular, cuja compreensão já não depende dos sentidos tradicionais ‘significante-significado’. Neste mundo novo, no âmbito do poder de imersão, os leitores/espectadores, sem controlo entram em contacto com uma nova forma da comunicação. Através do funcionamento da repetição, da reconstrução dos sons e dos fonemas, da combinação dos diferentes conceitos, as palavras estabelecem um ambiente não-expressivo. Podemos interpretá-lo, de uma forma mais abstracta, como uma imagem ou uma música. O ambiente esvazia-se do “sentido material dos elementos que o constituem. Emerge, então, o segredo de algo que não é dito, mas que é intuitivamente compreendido.” (Moler, 2006, 137)

As palavras conseguem organizar um mecanismo, cuja compreensão reside no ‘não-verbal’. O mundo estabelecido das palavras inúteis assemelha-se a uma igreja, na qual a atmosfera ritualística envolve o espaço total. Os leitores/espectadores são submersos por este ambiente, tentando observar a peça da perspectiva da sua sensibilidade; mas, ao mesmo tempo, percebem racionalmente que devem manter o distanciamento do teatro tradicional.

Em suma, na peça ou espectáculo, a linguagem reúne-se e organiza o seu espaço, ou seja, o seu mundo próprio como base da compreensão. Uma peça pode assim ser vista como um espaço total dividido em dois mundos: o mundo das palavras úteis, a compreensão do qual normalmente reside no enredo, e o mundo das palavras inúteis, o qual geralmente é interpretado de um ponto de vista mais poético, ou melhor dizendo, mais filosófico. Estes dois mundos nunca se podem conhecer ou concordar

porque são independentes, sendo as bases para a sua compreensão totalmente diferentes. Os espectadores têm diferentes convenções para os interpretar. A convenção narrativa corresponde a um mundo elaborado pelas palavras úteis, e centrado na história. Por outro lado, a convenção ritualística adequa-se ao mundo elaborado pelas palavras inúteis centrado na emoção. A dificuldade e o encanto da decodificação do teatro estático consiste na interpretação da sua função ritualística.

A proeminência das palavras inúteis é visível, depois de Maeterlinck, no teatro do absurdo. A partir da linguagem inútil de Maeterlinck, Samuel Beckett foca-se na desvalorização radical da linguagem. Este ponto é discutido por Martin Esslin no seu livro *O Teatro do Absurdo*. Segundo a opinião de Esslin, na convenção absurdista as palavras ditas pelas personagens não têm qualquer privilégio significativo sobre a linguagem não-verbal. Nesse sentido, o teatro do absurdo é anti-literário. Segundo o autor, “a linguagem nas peças de Beckett serve para expressar desmoronamento e desintegração da linguagem. A linguagem dele não serve à comunicação de pensamentos, ela é utilizada nas peças absurdistas como organismo.” (Esslin, 1968, 20)

8. Reacção de Artaud às palavras inúteis

8.1 Ritual e Artaud

As traduções das peças do teatro Nô, um teatro clássico japonês, realizadas por Ezra Pound, permitiram aos dramaturgos ocidentais conhecer pela primeira vez um teatro ‘anti-aristotélico’ que nasceu no outro lado do mundo, e que teve um desenvolvimento próspero. O teatro oriental de um modo geral foca-se mais na cooperação entre música, dança, gestos dos actores e cenários. Em conjunto, estes elementos criam um mecanismo orgânico cheio de referências religiosas e místicas, cuja interpretação já não requer conhecimento aristotélico tradicional. De perspectiva do dramaturgo francês Antonin Artaud, este teatro oriental tem tendências metafísicas, representa o contrário ao teatro ocidental, que se centraliza nos conflitos do enredo. No teatro oriental “os gestos, signos, atitudes, sons constituem a linguagem da realização e da cena, essa linguagem que desenvolve todas as suas consequências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos.” (Artaud, 2006, 43)

O primeiro contacto de Artaud com teatro balinês levou-o a postular uma ligação entre teatro e ritual. é verdade que o próprio teatro contém uma função ritualística desde a sua origem; Artaud não queria porém falar apenas sobre o ritual, desejando antes desenvolver e promover através do teatro uma experiência ritualística.

O teatro só poderá voltar a ser ele próprio no dia em que tiver achado a sua razão de ser, no dia em que tiver encontrado, de forma material, imediatamente eficaz, o sentido de uma certa ação ritual e religiosa, ação de dissociação psicológica, de dilaceração orgânica, de sublimação espiritual decisiva à qual ele estava primitivamente destinado. (Artaud, 2006, 85)

O conceito de ritual abrange uma grande amplitude de significados, sendo que o seu sentido varia segundo o contexto. Segundo Quilici, o rito, um mecanismo de fortalecimento da identidade, pode ser considerado como “uma ‘representação’ de valores, ideias e da visão de mundo de um determinado grupo ou segmento social”(Quilici, 2004, 64). Estes ritos “criam representações e imagens nas quais a colectividade pode se reconhecer como grupo. Essa identificação fortalecerá os vínculos de solidariedade, unificando o social.”(Quilici, 2004, 65).

Como se disse, a noção de ritual não está necessariamente ligada a um sentido místico ou metafísico; como diz Quilici, o ritual possui um poder regenerativo, “desencadeando uma vivência de natureza singular, ‘mítica’, mas num sentido arcaico e primitivo”(Quilici, 2004, 65). Segundo Artaud a noção de ritual está normalmente ligada à noção de ‘magia’:

Concebo o teatro como uma operação ou uma cerimónia mágica, e concentrei todos os meus esforços para lhe devolver, por meios atuais e modernos, e também compreensíveis a todos, seus caráter de ritual primitivo. (Artaud, 2006, 31)

O rito baseia-se em dois conceitos fundamentais: colectividade e partilha. Por um lado, os espectadores reúnem-se em determinado tempo-espço para participar num evento social, ou seja, segundo Malinowski, uma “instituição social”. (Malinowski, 1926, 126) Por outro, durante esse processo, os espectadores tentam em conjunto ter acesso aos códigos transmitidos pelos artistas, e, aproveitam “o mecanismo para que seus valores se instaurem profundamente na experiência dos indivíduos.” (Quilici, 2004, 65) A colectividade tem um poder mais forte do que a individualidade no enfrentar das preocupações fundamentais das massas e das questões universais, nomeadamente da identificação do ser humano, e da posição adequada das pessoas no universo. Entre outras razões, isto deve-se ao facto de que, “pelo facto de ser compartilhada..., [a comunidade] torna-se ‘poderosa’ e capaz de amparar o indivíduo na solidão de sua dor.” (Quilici, 2004, 57)

Através desta partilha em conjunto, os espectadores podem extrair da experiência imagens e reconhecer-se a si próprios, estabelecendo contacto com “as profundas molas mestras do seu próprio ser e as obscuras forças da emoção.” (Esslin, 1978, 78) Quando esta questão for abordada, as outras vão ser, em seguida, resolvidas, uma vez que “o homem é considerado como um universo em miniatura, contendo em si elementos análogos à natureza.” (Quilici, 2004, 58). Assim, o espectáculo oferece uma oportunidade de pensar abstractamente e metafisicamente o papel essencial, o ser humano, mas não o papel determinado pela relação com os outros na tradição teatral. Artaud declara que “o teatro é o único lugar no mundo e o último recurso universal que nos resta para tocarmos directamente o organismo.” (Esslin, 1978, 66). Na verdade, por vezes o teatro não oferece um conteúdo concreto para nosso reconhecimento, ou seja, cada espectador tem uma diferente interpretação sobre o significado do espectáculo. O teatro propõe no entanto uma forma visível, uma partilha colectiva. Por um lado, cada indivíduo reúne-se para representar uma nova comunidade e a comunidade também ajuda cada um manter-se calmo e sensível para concluir o seu possível processo de reconhecimento. Por outro lado, a nova comunidade formada tenta aproximar-se das revelações através da partilha feita pelos artistas. Nessa sequência, a própria forma detém um sentido ritualístico, no âmbito do qual um determinado grupo consegue trocar valores, ideias e visões do mundo sem o motivo de alcançar consequências práticas. Este processo de troca, ou seja, de partilha, funciona como uma terapia espiritual; a própria forma da partilha é o melhor medicamento para o espírito.

Como referimos, Maeterlinck tenta criar esta atmosfera ritualística para expressar uma emoção ou mostrar uma situação em vez de contar uma história. Como escreve Martin Esslin, a emoção pode ser

evocada segundo as palavras, mas para si mesma, é “não-verbal”.(Esslin, 1978, 66). Esta emoção pode ser experimentada através de sensações físicas como, por exemplo uma aceleração da pulsação, um abrandamento relaxante das tensões musculares, mas não apenas disso. O guarda-roupa, os cenários, a iluminação, fazem todos parte da representação dum sentimento. A atmosfera que Maeterlinck desenvolve, segundo a teoria de Artaud, consiste em “abdicar do texto como referência central, armando um complexo tecido de signos.”(Quilici, 2004, 40) Artaud desenvolve esta noção com os conhecimentos do teatro oriental, referindo que a chamada atmosfera é constituída por múltiplos códigos: orais, gestuais, plásticos, entre outros.

O mundo ritualístico de Maeterlinck assemelha-se a um magnetismo forte que atrai toda a concentração dos leitores/espectadores. Tal mundo é estabelecido pelas palavras inúteis, ou seja, por uma espécie de linguagem poética que não coincide com as regras aristotélicas. Segundo Artaud, a linguagem poética, semelhante a um crime, contém em si as forças vivas. Esta linguagem é “para o espírito, algo infinitamente mais terrível do que o mesmo crime quando cometido na realidade.” (Quilici, 2004, 94) Artaud descreve outras formas (corpo dos actores, gestos) de causar choques intensos e súbitos. Porém, no caso de Maeterlinck, a linguagem poética e as imagens simbólicas que dela derivam parecem os únicos métodos para estimular todas as sensibilidades do espectador.

A linguagem poética parece não resultar em consequências práticas. É como uma inspiração e respiração que estão em permanência envolvidas no espectáculo. Esta linguagem, do ponto de vista do pensamento revelado pelas personagens, tem um poder mágico imediato, ou seja, “um valor de expansão e de revelação idêntico”.(Artaud, 2006, 132) A atmosfera não pode ser interpretada como um instrumento para alcançar certos efeitos. A atmosfera de Maeterlinck é mais centrada nas linguagens poéticas, oferecendo-nos uma oportunidade de participar numa experiência, por oposição à contemplação exterior de uma história. Esta ambiência consegue despertar emoções e criar impressões vívidas: “visa provocar descolamento e fissuras naquilo que já está estratificado e sedimentado, conduzindo-nos a uma região de incertezas que nos acordam e nos desafiam.”(Quilici, 2004, 40)

A energia operativa produzida pela atmosfera coincide com aquilo a que Artaud chama “poder de contágio”, que tem a sua origem na função ritualística do teatro. Além disso, dentro deste encontro entre os artistas e os espectadores, tanto a partir da emoção motivada pelas acções no teatro tradicional como a partir do sentimento suscitado da linguagem inútil no teatro estático, emerge um poder de propagação do palco para os espectadores. Quem observa o espectáculo é passível de passar a ser influenciado por esta magia: os seus nervos e o coração podem ser despertados, ser motivados a experimentar os conflitos interiores e até a compartilhar o mesmo processo da criação emocional com os artistas. O poder contagioso do teatro pode ser comparado ao da Peste. Segundo Artaud representa

...uma crise que é resolvida seja na morte seja na volta à saúde total. A peste é um mal superior porque é uma crise completa, após a qual nada resta exceto a morte ou a purificação absoluta. Assim também o teatro é um mal, por ser o supremo estado de equilíbrio que não pode ser alcançado sem destruição. Ele requer do espírito a participação num delírio que intensifica amplamente suas energias... (Artaud, 2006, 33)

Deste modo, o teatro pode ser comparado a uma acção contagiosa, que pode produzir “uma formidável convocação de forças, que conduz o espírito à origem de seus conflitos.” (Artaud, 2006, 29) Ninguém neste mundo, nem os artistas nem os espectadores, conseguem fugir deste encantamento; todos têm que assistir a esta experiência de ‘auto-luta’ com as suas consciências. O destino, ao nível espiritual, como diz Artaud, é uma morte ou uma purificação absoluta. O teatro, neste caso, é um apelo urgente aos conflitos originários no interior dos espectadores. Tal como a peste, que possui uma potencialidade poderosa, a qual consegue motivar o instinto de sobrevivência do ser humano, assim os espectadores passam um tempo difícil durante o espectáculo, apenas no fim do espectáculo terão uma resposta.

Devido ao tempo-local fixos, o poder contagioso tem uma capacidade de fluir livremente de um ser para outro, de actor para espectador. Com tal poder, emoções como alegria e sofrimento são reactivadas; as suas maneiras de pensar, as atitudes da vida e do mundo, as suas instituições e até toda a sua consciência podem ser influenciados e até modificados. Nesse sentido, no âmbito deste poder, o papel dos espectadores sofre uma alteração, transformando-os de voyeurs passivos em participantes activos.

8.2 Ritual e a linguagem poética

A ‘linguagem concreta e física’ desempenha um papel significativo para Artaud. Na obra *O teatro e o seu duplo*, o autor refere que o teatro tem de encontrar uma linguagem própria. A linguagem escrita ou falada pertence aos livros e não à cena. Segundo Artaud, esta linguagem concreta e física possui características poéticas:

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada.(Artaud, 2006, 35)

Esta linguagem material e sólida, diferenciando-se do discurso na tradição teatral, consegue dominar todo o espectáculo e satisfazer todos os sentidos dos espectadores. Para Artaud, ela é “uma poesia no espaço”.(Artaud, 2006, 37)

Para melhor compreender esta poesia, o autor explica que, por um lado, a poesia no espaço cria imagens materiais equivalentes às imagens das palavras. Nesse sentido, o corpo dos actores possui um papel mais fundamental no processo da compreensão. Os corpos não são apenas um veículo da comunicação entre os artistas e os espectadores como na tradição teatral. Tornam-se hieróglifos como as linhas rectas e curvas na linguagem escrita, constituindo um suporte físico significativo. Esta ideia gera uma revolução no teatro, segundo a qual o teatro passa a ter “um poder de atuação sobre o ‘corpo’ como forma de acesso a novas modalidades de ser.”(Quilici, 2004, 48)

Por outro lado, a poesia no espaço também inclui a linguagem da cena como a iluminação, o cenário, arte plástica e sem dúvida a música e a dança no sentido tradicional. São estes elementos que constituem uma linguagem espacial cheia de significações. O próprio Artaud considera que cada meio tem a sua poesia própria. No seu conjunto, formam o espectáculo que é “consequência das combinações, das reacções e de destruições recíprocas”(Artaud, 2006, 38) entre os diferentes meios.

A linguagem espacial é uma tentativa de utilizar a atmosfera, e fazê-la falar, uma vez que todos os signos desse espaço se encontram ligados e deles são derivados novos significados. As imagens e as ideias são suscitadas pelos signos segundo “as leis do simbolismo e das analogias vivas”.(Artaud, 2006, 113). Esta linguagem também serve para a criação e continuação desta atmosfera. Tanto Maeterlinck como Artaud querem elaborar um espaço multi-significativo através de uma linguagem espacial, que multiplica as possibilidades de interpretação. Tal como no teatro oriental, o espectáculo não obedece à expressão através do discurso, mas reside numa linguagem específica que envolve os sentidos e é independente da palavra. Os gestos, os corpos dos actores, as máscaras, os cenários estabelecem um sistema de significações que sugerem uma linguagem não-verbal. Segundo um exemplo de Artaud, “a linguagem oriental representa a noite através de uma árvore na qual um pássaro que já fechou um olho

começa a fechar o outro” (Artaud, 2006, 42). O teatro oriental para Artaud é poético, anti-gramatical e anti-positivista. Quando alguém duvida da conformidade desta linguagem poética às regras aristotélicas, Artaud dá uma resposta fortemente crítica: “sei muito bem, por outro lado, que a linguagem dos gestos e das atitudes, que a dança, a música são menos capazes de elucidar um carácter, de relatar os pensamentos humanos de uma personagem, de expor os estados da consciência claros e precisos do que a linguagem verbal, mas quem disse que o teatro é feito para elucidar um carácter, para resolver conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica, coisas de que nosso teatro contemporâneo está repleto?”(Artaud, 2006, 41)

A questão da aplicação da linguagem reside na essência do teatro, e na forma adequada para representar essa natureza. Artaud considera que uma das razões da decadência do teatro contemporâneo é a falta de sentido de seriedade. No nosso entender, a seriedade apresenta-se como um modo de respeito pela natureza, semelhante ao que acontece na cerimônia ritualística, que contém uma reverência e apreciação sobre um poder misterioso que não conseguimos interpretar, como “os balineses, com seu dragão inventado, como todos os orientais, não perderam o sentido desse medo misterioso que sabem ser um dos elementos mais atuantes (e aliás essencial) do teatro, quando colocado em seu verdadeiro plano.”(Artaud, 2006, 44)

Esta noção é muito parecida com a noção de elemento trágico de Maeterlinck, que existe verdadeiramente na nossa vida quotidiana, mas cuja existência é muito difícil provar. O teatro, para ambos os dramaturgos, pode ser interpretado como um caminho para capturar revelações vindas da natureza e da vida quotidiana. Mas esta empresa não é fácil, uma vez que os próprios dramaturgos têm de experienciar todas as consequências em todos os sentidos trazidos pelas revelações.

Na correspondência com Jacques Rivière, Artaud refere francamente uma incapacidade e impossibilidade em captar os seus pensamentos para os transformar em linguagem falada.

There is thus something that is destroying my thinking, a something which does not prevent me from being what I might be, but which does not prevent me from being what I might be, but which leaves me, if I may say so, in abeyance. A something furtive which take away from me the words which I have found, which diminished my mental tension, which destroys in its substance the mass of my thinking as it evolves, which take away from me even the memory of the devices by which one expresses oneself and which render with precision the most inseparable, most localized, most existing modulations of thought. (Artaud, 1965, 11)

Artaud declara que está numa situação passiva e abandonada pelos seus pensamentos em todos os planos, uma vez que está sempre a tentar apreender “words, forms of phrases, inner directions of thinking and simple reactions of the mind.”(Artaud, 1965, 7) A sua consciência parece estar sempre a seguir os seus pensamentos e ideias. Consegue julgar esses produtos do seu pensamento, mas só através

de uma condição de “blissful unconsciousness”.(Artaud, 1965, 10) Existe no entanto para si uma impossibilidade em convertê-la em linguagem falada ou escrita:

I am sending you, I am presenting you with the latest product of my mind. As regards myself, it is worth little, although more, nevertheless, than nothingness. It is a makeshift. But the question for me is whether it is better to write that or to write nothing at all. (Artaud, 1965, 11)

They speak to me of words but this thing has nothing to do with words; it is a question of the mind's duration. (Artaud, 1965, 44)

Apesar disso, Artaud dedica grande esforço a tentar captar os seus pensamentos para conseguir a transformação do espírito em forma física. Devido ao estado mutável dos pensamentos, o que Artaud consegue fazer é *apresentar o presente*. A sua impotência significa que a mudança não depende da sua consciência subjectiva. Porém, Artaud espera conseguir poder anotar fielmente essa mudança maravilhosa: “I am waiting only for my brain to change, for its upper drawers to open. In an hour, and perhaps tomorrow, my thinking will have changed, but this present thought exists, I won't let my thought be lost.”(Artaud, 1965, 12)

A poesia, ou seja, a linguagem poética para Artaud, não é uma utilização das palavras, as quais detêm várias interpretações, para captar os seus pensamentos. Trata-se pelo contrário de uma existência objectiva que o autor próprio sente e aceita, como a mente, que para o autor também “*literarily exists*”.(Artaud, 1965, 11) Quando Jacques Rivière pergunta a Artaud se tem interesse em criar um livro com base nas suas correspondências, Artaud recusa: “Why lie, why try to place on the literary level a thing which is the very cry of life? Why give an appearance of fiction to what is made up of ineradicable substance of the soul, to what is the wail of reality?”(Artaud, 1965, 19) Artaud não quer esconder a essência do espírito atrás da máscara da estilística literária e defende que os leitores têm direito de saber “the essence of the matter”(Artaud, 1965, 19): “the reader must believe that it is a matter of an actual sickness and not a phenomenon of the age, of a sickness which is related to the essence of the human being and his central possibilities of expression and which is involved in an entire life.”(Artaud, 1965, 21)

As obras de um autor não são assim para Artaud a expressão da sua subjectividade e sensibilidade em nome de uma linguagem poética. O que Artaud escreve é o que acontece dentro de si: “I don't want to reproduce myself in things but I want things to happen through my self, I don't want an idea of my ego in my poem and I don't want to meet my self again there, either.”(Artaud, 1965, 101)

Esta linguagem vem da profunda incerteza do seu pensamento. Como referimos anteriormente, a linguagem parece aqui perder a sua função-significado habitual:

Se faz frio, ainda sou capaz de dizer que faz frio; mas pode acontecer também que seja incapaz de dizê-lo: isto é verdade, pois há dentro de mim qualquer coisa de errado do ponto de vista da expressão e, se me perguntarem por que não consigo dizê-lo, responderei que minha sensação interior desse assunto fragmentário e insignificante simplesmente não corresponde às três breves e simples palavras que eu deveria então pronunciar. (Esslin, 1976, 64)

Talvez a própria linguagem seja incapaz de expressar os pensamentos apropriadamente. A linguagem, neste caso, destrói os códigos, ou seja, transforma as informações numa nova forma—estabelece um ambiente, ou melhor dizendo, uma atmosfera para a troca da emoção. Artaud cria, deste modo, um novo teatro para os espectadores participarem e experienciarem. Como afirma, “se a linguagem se mostrava incapaz, por si mesma, de comunicar a verdadeira sensação física de suas dolorosas lutas a outras pessoas, talvez um assalto a seus sentidos, no teatro, a despertasse da indiferença e, ao fazê-la mergulhar em dor e angústia equivalentes, lhes abrisse as mentes, as sacudisse de sua apatia e assim as purificasse moralmente.” (Esslin, 1976, 68)

É por esta razão que a interpretação tradicional aristotélica já não corresponde ao teatro artaudiano; a linguagem deste tem de ser julgada pela “charity of soul, the essential lucidity of mind” (Artaud, 1965, 12) e reavaliada pelo seu coração.

Existe uma importante coincidência entre aquilo a que Maeterlinck chama palavras inúteis e a noção de linguagem poética de Artaud. As peças estáticas típicas de Maeterlinck como *L’Intruse* e *Les Aveugles* foram acusadas de ser anti-ideológicas e anti-gramaticais. De um modo semelhante a noção de inutilidade para Maeterlinck pode ser interpretada, como referimos no segundo capítulo, como anti-aristotélica, ao trocar a funcionalidade narrativa por uma ênfase na emoção ou no sentimento. As palavras inúteis “permitem ao próprio subconsciente falar directamente e sem interferência da vontade, da racionalidade, da consciência das regras da gramática e da elegância da forma literária.” (Artaud, 1965, 12) Neste caso, o teatro estático pode ser interpretado como uma “tentativa de comunicar a plenitude da experiência e da emoção humanas ultrapassando o uso discursivo da linguagem.” (Esslin, 1976, 67). Segundo a teoria de Artaud, a linguagem poética pode ser tratada como uma inabilidade e impossibilidade de transformar todos os seus pensamentos da sua forma espiritual a uma forma física. As ideias deixam a mente quando se escrevem na forma física para o dramaturgo, perdendo a sua energia primordial, uma vez que uma possibilidade de multi-significação desaparece. Quando o dramaturgo escreve, significa que escolheu uma forma específica para as apresentar. Por isso, as suas ideias são claras, detêm uma forma exacta. Como o próprio Artaud refere,

O que existe de latino é esta necessidade de utilizar as palavras para expressar ideias que sejam claras. Para mim, no teatro como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e acabadas. (Artaud, 2006, 40)

As palavras sem-sentido-sem-sintaxe de Maeterlinck são, para Artaud, uma “linguagem próxima do impulso primitivo, corpórea e espasmódica”(Artaud, 1975, 9), atingindo “a glória despedaçada, esparsa, participante na vida do cosmos.”(Artaud, 1975, 9). Só estas palavras conseguem representar o verdadeiro fluxo da consciência. As palavras inúteis de Maeterlinck, ou seja, a linguagem poética de Artaud, produzem as manifestações do espírito, satisfazem todos os sentidos dos espectadores, e reproduzem com elevado grau de semelhança os pensamentos. As peças estáticas típicas de Maeterlinck são exemplos concretos dessas manifestações e reproduções: as preocupações fundamentais das massas são sempre acrescentadas, tanto nos diálogos entre as personagens como na atmosfera ou na situação criada pelo dramaturgo. Por um lado, essas preocupações são as características temáticas que referimos antes, que se focam mais nos conflitos interiores, por oposição aos conflitos exteriores entre os seres humanos. Por outro, segundo a teoria de Artaud, as características temáticas são levadas por “*estranhos* impulsos interiores e pedem para ser julgadas segundo noções que não dependem da psicologia e da moral correntes”(Artaud, 1993, 65). As falas que são evocadas pelos conflitos primordiais interiores fogem do campo psicológico e moral e alcançam um nível filosófico, através da aplicação do simbolismo. Estas não são aquilo que o dramaturgo queria contar aos leitores/espectadores, a sua experiência verdadeira e difícil. O processo consiste numa luta de todas as suas consciências em todas as direcções e numa tentativa cuidadosa para transformar os pensamentos em objectos físicos.

As palavras inúteis para Maeterlinck são assim o melhor método para transmitir as revelações e inspirações na vida quotidiana para os leitores/espectadores. No entanto, de acordo com Artaud, as próprias palavras, nesse sentido, para além de serem um mero meio de comunicação, possuem ainda o verdadeiro valor¹² das revelações; representam uma “metafísica de fala” em todos os planos da consciência e em todos os sentidos, levando também “necessariamente o pensamento a assumir atitudes profundas”.(Artaud, 2006, 44)

Segundo Artaud, esta tentação metafísica é um apelo a certas ideias como Criação, Devir e Caos “cujo destino é justamente não poderem ser limitadas nem mesmo formalmente delineadas”, “...são todas de ordem cósmica, proporcionam-nos uma primeira noção dum domínio de que o teatro se desacostumou por completo. Tais ideias têm a possibilidade de criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objectos.”(Artaud, 2006, 100) Como referimos anteriormente, estes tópicos são as preocupações fundamentais no teatro estático da Maeterlinck. As questões essenciais abstractas são concretizadas por Maeterlinck numa simples cena. O dramaturgo belga aproveita o sentido filosófico da cada frase, sendo o seu objectivo “regressar às origens etimológicas da língua que, por meio de conceitos abstractos, sempre evocam uma noção

¹² Artaud, Antonin (2006). p.44. ‘É que a verdadeira poesia, quer queiramos ou não, é metafísica, e é seu próprio alcance metafísico, eu diria, seu grau de eficácia metafísica, que constitui todo o seu verdadeiro valor’.

concreta.”(Artaud, 2006, 113) Nesse sentido, as palavras inúteis de Maeterlinck podem ser tratadas como uma “demonstração experimental da profunda unidade entre o concreto e o abstracto.”(Artaud, 2006, 113)

8.3 *Les Aveugles*

As palavras inúteis de *Les Aveugles* têm a sua origem na linguagem poética de *Serres Chaudes*. Diz o próprio Maeterlinck que a abstração facilmente disponível para o poeta lírico não era possível para o dramaturgo; existe no entanto uma extensão desta concepção de poesia no seu teatro estático. Diz-se que não há elemento dramático no teatro estático; o maior elemento dramático talvez seja no entanto uma experiência própria realizada colectivamente de conflitos primordiais interiores. Em *Les Aveugles*¹³ podemos observar como as palavras inúteis estabelecem uma atmosfera que evoca os nossos conflitos primitivos. A peça começa com uma pergunta:

FIRST BLIND MAN.
He hasn't come back yet? (p.62)

O segundo cego é acordado pelo primeiro e os cegos começam a confirmar sua localização. Do lado direito, sentados na pedra e em montes de folhas mortas, estão seis cegos, e no lado esquerdo estão sentadas seis cegas. Ninguém sabe onde está o padre ou onde estão os outros cegos. Quando os outros cegos estão a reconhecer os seus lugares e confirmar que o padre ainda não voltou, o segundo cego parece ser sensível à temperatura, à relação entre si e o ambiente em que se encontra.

THE FIRST BLIND MAN.
We ought to find out where we are.
SECOND BLIND MAN.
It has grown cold since he left.
THE FIRST BLIND MAN
We ought to find out where we are! (p.63)

A palavra 'cold' pode ser interpretada como o frio da temperatura. Porém, a palavra também insinua a mudança do tempo, estando a anoitecer. Quando os outros cegos ainda estão a verificar sua localização e o paradeiro do padre, o segundo cego parece ter uma maior sensibilidade à relação entre humano-universo (ele e o ambiente) do que à relação entre seres humanos (ele e o padre). Enquanto os outros se preocupam com o desaparecimento do padre ou se preocupam com a possibilidade de ninguém os ir guiar no seu regresso, só o segundo cego experiencia a mudança do tempo.

Depois da confirmação das suas localizações e do paradeiro desconhecido do padre, o terceiro cego sugere que todos comecem uma conversa para esperar pelo padre.

¹³ Maeterlinck, Maurice (1914). *The intruder; The blind; The seven princesses; The death of Tintagiles*. Trad. Richard Hovey. New York : Dodd, Mead & Co.

THIRD BLIND MAN

We know—nearly—all we need to know.
Let us chat a little, while we wait for the priest to
come back. (p.67)

As palavras do terceiro cego mostram aos leitores/espectadores o paradoxo essencial do ser humano. Também é aquilo que o dramaturgo quer transmitir e compartilhar conosco: um combate entre o ser humano e o tempo.

Quando estamos à espera de algo ou de alguém, parecemos ficar num estado suspenso, em que o tempo passa sem deixar vestígio. Como poderemos identificar o nosso papel enquanto espectadores nessa situação? Alguém vai procurar algo para preencher esta passagem do tempo, como o terceiro cego que aconselha ter uma conversa para ‘matar o tempo’ enquanto esperam, isto é, para situar sua existência na linha do tempo. É esta a razão pela qual o terceiro cego diz que se não falar irá ter medo. Permite-nos isto pensar que, se ele não encontrar algo que lhe permita situar o seu papel no decorrer do tempo, irá perder a sua existência no mundo. Este é o conceito principal deste peça, e a pergunta que os cegos sempre fazem aos outros ou si próprios: Devemos saber onde estamos.

Durante a conversa sobre o paradeiro do padre em *Les Aveugles*, cada um dá sua opinião: o primeiro cego acha que o padre os levou pelo caminho errado e agora foi procurar o caminho certo; a velha cega diz que o padre insistiu em sair para ver a ilha à luz do sol mais uma vez antes de o Inverno chegar, e agora talvez esteja a procurar pão e água para a cega louca; o cego jovem diz que o padre foi para o norte da ilha onde há um grande farol. Entre eles, o terceiro cego é o único que não cruza o seu pensamento com os outros; apenas mostra mais uma vez uma sensibilidade emotiva sobre o tempo.

THIRD BLIND MAN

It must be very late. (p.70)

THIRD BLIND MAN

Is the sun still shining? (p.73)

A peça de Maeterlinck mostra-nos uma cena estática sobre o tempo. Existe um paradoxo neste estado de espera: o tempo passa sem controlo, a passagem do tempo é um dado objectivo que não muda por efeito da alteração da consciência humana. Trata-se de um movimento imutável, de um facto que não precisa de ser provado. O mundo em que estamos conta-nos esta passagem com a sua mudança. O que entra em conflito com a passagem do tempo na peça de Maeterlinck é a acção da espera; é um conflito entre uma força estática e uma força móvel.

Se o ser humano quer combater o tempo com uma forma de espera, ele vai descobrir que o fim do combate é o fim do tempo. Embora muitas pessoas se dediquem a lutar contra o tempo, normalmente

a capacidade do ser humano parece tão fraca que parece impossível desafiar a infinitude do tempo com a finitude da vida humana.

Deste tipo de conflito é exemplo conhecido a peça *À Espera do Godot* de Samuel Beckett, que é famosa por nos mostrar também um estado de espera. Quando estamos à espera, normalmente temos um objecto ou uma pessoa que é esperada. Nesta peça essa pessoa é Godot. Godot, porém, nunca aparece. O que se perde então durante o estado de espera? Se não estivéssemos à espera de ninguém o tempo passaria igualmente. Para Vladimir e Estragon, as duas personagens da peça, o objetivo é Godot, mas eles não sabem se Godot vai aparecer ou não. Existe uma espécie de incerteza quanto ao que eles esperam. O que acompanha a incerteza é a passagem do tempo

Em *Les Aveugles* de Maeterlinck o terceiro cego sugere uma conversa para preencher a lacuna do tempo, e para evitar o medo da passagem do tempo. Tem por isso de fazer alguma coisa para provar sua existência, não importa o quê. A verdade da relação humano-universo é que as pessoas tentam de qualquer maneira deixar um vestígio na passagem do tempo, isto é, tentam situar a sua existência no mundo. Como o velho cego diz na peça: “He is right: we must think of living.”(Maeterlinck, 1914, 73)

A questão do problema de viver é tão comum que a encontramos todos os dias, mas tão complexa que não conseguimos facilmente obter uma resposta. A pergunta foi colocada novamente por Maeterlinck no mundo ritualístico que estabeleceu mediante palavras inúteis. Neste caso, os leitores/espectadores têm de a enfrentar de modo directo, não importando conseguirem ou não obter uma resposta. O objectivo do dramaturgo é que os leitores/espectadores sejam completamente expostos aos problemas ignorados ou sem solução da vida quotidiana. Este conceito é desenvolvido por Antonin Artaud, que diz que precisamos de um teatro que “nos desperte os nervos e o coração” (Artaud, 2006, 93) em vez de se limitar a colocar o público na posição de *voyeur*. Enquanto Maeterlinck nos pretende mostrar no teatro as verdades absolutas e as belezas ignoradas da vida quotidiana, Artaud vai mais longe e quer “tornar o teatro uma realidade crível que dê ao coração e aos sentidos essa espécie de golpe concreto que toda a sensação de verdade comporta.” (Artaud, 2006, 94)

No teatro estático, criado pelas palavras inúteis de Maeterlinck, os leitores/espectadores são expostos a um ambiente que é totalmente diferente do do teatro tradicional. Talvez não encontrem nenhuma solução para os problemas com que se preocupam; mas este campo magnético é uma tentativa extraordinária que abre inúmeras possibilidades, a mais importante das quais é a auto-verificação e o auto-conhecimento dos leitores/espectadores.

Para estabelecer este mundo ritualístico, além da escolha do tema, a construção das personagens é também um elemento fundamental. As pessoas parecem estar num estado passivo sem possibilidade de mudança. Este estado também influencia os leitores/espectadores que, assim como os cegos no palco,

esperam uma mudança possível. Na verdade, os cegos no palco e os espectadores esperam em conjunto um possível desenvolvimento. É nesse sentido que, como vimos anteriormente, o teatro, tal como uma espécie de peste, tem um poder de contágio. Torna-se assim um evento ritualístico em que os actores e os espectadores partilham uma mesma paixão, enfrentam uma questão ignorada (neste caso é a espera), tentando procurar as suas próprias soluções para os problemas desprezados ou que não têm capacidade de resolver na vida quotidiana. Como diz James W. Carey em “A Cultural Approach to Communication”, o conceito de comunicação como ritual não é dirigido para a extensão das mensagens no espaço, mas para a conservação da sociedade no tempo, não é dirigido ao acto de passar a informação, mas à representação de “crenças partilhadas” (Bulik, 2001, 25). A noção do rito não designa aqui apenas um conceito religioso, mas possui “um poder operatório, desencadeando uma vivência de natureza singular, ‘mítica’, mas num sentido arcaico e primitivo.” (Bulik, 2001, 38)

Para aprofundar o impacto dos actores nos leitores/espectadores, as personagens da peça têm de ter mais sensibilidade ao mundo que os rodeia, embora tenham uma deficiência na visão. Talvez até por causa dessa deficiência têm uma maior sensibilidade nos outros sentidos. Os cegos possuem um modo próprio de contactar com o mundo:

THE YOUNG BLIND GIRL
It seems to me that I feel the moonlight on my hands.
THE VERY OLD BLIND WOMAN
I believe there are stars; I hear them.
THE YOUNG BLIND GIRL
So do I. (p.75)

Os cegos comunicam pouco entre si. Na verdade querem particularmente comunicar uns com os outros. Os diálogos citados acima têm um valor de expansão e de revelação que não é uma forma de comunicação e tem a sua origem na linguagem poética como Maeterlinck a entende. Como diz Quilici, “os simbolistas aproximam-se da palavra poética, voltada à expressão subtil de estados inefáveis da alma. Esse modo de ‘desdramatizar’ o texto teatral por meio do registo lírico traduzia a aspiração por uma arte capaz de propiciar experiências puramente interiores, desvinculadas das paixões comuns.”(Quilici, 2004, 27) A linguagem poética é uma linguagem metafórica; o princípio metafórico “bears witness to theatre’s cognitive function, in affording complex metaphors of an actual or potential human existence. It reveals theatre as a universal laboratory for humans to think about themselves and their potentialities.”(Rozik, 2008, 129)

Abraham Moles observou que existem dois tipos de mensagem: uma é a mensagem semântica que se exprime por símbolos, determina as decisões, é traduzível, e lógica; outra é a mensagem estética que se exprime por ícones, determina estados interiores, é intraduzível, e metafórica. É óbvio que a

linguagem do teatro estático possui as características do segundo tipo. É desta linguagem que depende a função do rito do teatro, e é esta linguagem que cria uma “cena diáfana, feita de ambiências e atmosferas, em que o corpo tende à imobilidade hierática.”(Quilici, 2004, 26) Os leitores/espectadores detêm assim a possibilidade de experienciar este evento e o teatro passa a “designar um acto de recriação do homem e do mundo que guarda relações importantes com o universo dos ritos arcaicos, instigando-nos a repensar o lugar no mundo contemporâneo.”(Quilici, 2004, 31)

Os movimentos emocionais dos cegos exprimem-se no seu contacto com o mundo. Embora cada personagem detenha a sua forma própria de lidar com o mundo, convém testemunhar a mudança emocional de uma pessoa para um grupo de pessoas, isto é, a propagação de um sentimento pessoal que causa inconscientemente um sentimento colectivo, semelhante à peste de Artaud. No início da peça só o primeiro cego pergunta onde estão. A meio da peça a pergunta é repetida por mais personagens:

SECOND BLIND MAN
We ought to know where we are
THIRD BLIND MAN
We ought to know where we are? (p.76)
...
SIXTH BLIND MAN
Is there any of us who has seen the Island in the past, and can tell us where we are? (p.77)
...
THE VERY OLD BLIND WOMAN
My God! My God! Tell us where we are! (p.81)

Talvez até os próprios leitores/espectadores coloquem a si mesmos uma pergunta idêntica. A pergunta pessoal torna-se uma dúvida coletiva. Os cegos querem confirmar os seus lugares no mundo, perdem a única pessoa que os consegue levar para casa e essa situação torna-os mais desassossegados e põe-nos em pânico. Os cegos querem encontrar os seus lugares neste local desconhecido para reforçar a sua posição antes de chegada do padre. As preocupações individuais de cada um são a causa de um problema comum a todos. Nesse sentido, reconhecemos os efeitos do mundo ritualístico produzido por Maeterlinck:

O rito, no sentido arcaico, é conceituado como um modo distinto de agir, que se contrapunha ao comportamento distraído e rotineiro, intensificando a experiência do momento presente e possibilitando o afloramento de outros estados de ser.(Quilici, 2004, 37)

Além do sentido do seu poder contagioso, o conceito ritualístico também rompe com a sujeição do teatro ao enredo, ou seja, às acções, e recupera a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho do pensamento. Como diz Artaud no seu Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade, a linguagem “aproveita-se de desenvolvimento no espaço, de acção dissociante e vibratória sobre a sensibilidade”.(Artaud, 2006, 100)

O conceito ritualístico implica uma representação dos valores, ideais e da visão de mundo de um determinado grupo. Neste sentido, a cena deixa de ser, como proposto na tradição aristotélica, apenas uma acção mimética, que representa uma narrativa mítica ou ficcional, e passa a reivindicar um poder de contágio como forma de acesso a novas modalidades de ser. Neste espaço puramente espiritual estabelecido por Maeterlinck, a pergunta essencial humano-universo é colocada por uma pessoa sem identidade; seguidamente, através do poder de contágio deste campo magnético, o problema espalha-se por todo o teatro. Segundo Artaud, este problema talvez seja uma ideia metafísica que “existe num estado não formulado, pré-verbal”(Esslin, 1976, 63); Maeterlinck tenta criar em torno desta ideia uma espécie de tentação. Através da atmosfera assim criada, qualquer espectador no teatro é influenciado. Este espaço ritualístico é alimentado e preenchido quer por actores quer por espectadores. Assim, o espaço ritualístico não é só um texto descritivo para ler ou interpretar, mas também é constituído por “artifacts that can be experienced as acts/actions performed upon them.”(Rozik, 2008, 134)

Conclusão

Esta dissertação teve como objectivo analisar o conceito de palavras inúteis no teatro estático de Maeterlinck. Para uma melhor interpretação do teatro estático, discutimos em particular o caso das palavras que segundo Maeterlinck são inúteis à primeira vista.

Em nosso entender, a noção de ‘inútil’ pode ser encarada de duas perspectivas distintas. Por um lado, destaca-se a diferença entre o teatro estático e o teatro tradicional aristotélico. As palavras são aqui inúteis na medida em que não coincidem com as regras tradicionais aristotélicas, ou seja, com o primado da narrativa.

Por outro, a noção de ‘inútil’ tem a sua origem num entendimento particular da linguagem poética, segundo o qual esta consegue estabelecer uma atmosfera ou ambiente ritualísticos. Através do poder contagioso desta atmosfera, os leitores/espectadores são convidados a participar propriamente neste evento colectivo. As palavras inúteis evocam os seus conflitos primordiais interiores, nos quais, segundo Maeterlinck, residem a beleza e as verdades absolutas.

Na verdade, estas palavras possuem o verdadeiro valor das revelações e das inspirações vindas da vida quotidiana; são elas que anotam fielmente o fluxo da consciência, o processo de auto-verificação e de auto-reconhecimento dos dramaturgos. O poder de contágio da atmosfera ritualística influencia os leitores/espectadores, que começam a enfrentar as suas lutas em todos os planos da sua consciência como anteriormente o fizeram os artistas.

Obras citadas

As citações das peças são feitas a partir da linguagem original dos livros. Outras citações são tradução da autora.

Aristóteles. *Poética*. Anotação por Zhongmei Chen. Pequim: Commercial Press., 1996

_____. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian., 2004

_____. *Física*. Tradução de Glen Coughlin. South Bend: St. Augustine's Press., 2005

Artaud, Antonin. *Anthology*. Edited by Jack Hirschman. San Francisco: City Lights Books., 1965

_____. *Para acabar de vez com o juízo de deus*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: Éditions Gallimard., 1975

_____. *A arte e a morte* seguido de as excursões psíquicas de Antonin Artaud por Sarane Alexandrian. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora., 1993

_____. *O teatro e o seu duplo*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda., 2006

Balakian, Anna. *O teatro simbolista*. São Paulo: Perspectiva., 1985

Bertrand Marchal. *Lire le Symbolisme*. Paris: Poésie/Gallimard., 1992

Bulik, Linda. *A comunicação e Teatro por uma semiótica do Odin Teatret*. Arte & Ciência., 2001

Esslin, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar., 1968

_____. *Artaud*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix., 1976

Gazoni, Fernando Maciel. *A poética de Aristóteles: tradução e comentário*., 2006. Consultado em http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-08012008-101252/publico/TESE_FERNANDO_MACIEL_GAZONI.pdf 2015/07/22

J.M. Walton. *The Greek Sense of Theatre*. London: Methuen., 1994

Johansen, Svend. *Le Symbolisme*. Copenhagen: Einar Munksgaard., 1945

Junkes, L. *Roteiro da poesia brasileira: simbolismo*. São Paulo: Global., 2006

Lao Tse, *Tao Te Ching*. Tradução do Mestre Wu Jyn Cherng. Sociedade Taísta do Brasil. Consultado em <http://www.taoismo.org.br>. 07/05/2015

Lehmann, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Editora Cosac Naify., 2007

Maeterlinck, Maurice. 'The Tragic of Daily Life', *The Treasure of the Humble*. New York: Dodd, Mead & Company/London: George Allen, Ruskin House., 1900

_____. *The intruder; The blind; The seven princesses; The death of Tintagiles*. Trad. Richard Hovey. New York : Dodd, Mead & Co., 1914

_____. *Princess Maleine*. New York: The Scholar's Choice., 2015

Malinowski, Bronisław. *Crime and custom in savage society*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1926

Mirambel, André. *La littérature grecque moderne*. Paris: Press Universitaires de France., 1953

Moler, Lara Biasoli. 'Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck', 2006. Consultado em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-08082007-155902/pt-br.php> 22/07/2015

Moisés, Massaud. *O Simbolismo (1893-1902)*. São Paulo: Editora Cultrix., 1996

Moréas, Jean. *Manifeste du Symbolisme (Le Figaro, 18 septembre 1886)*, Consultado em <http://www.ieeff.org/manifestesymbolisme.htm> 07/05/2015

Michaud, Guy. *Enquête sur l'évolution littéraire*ed. Ed.Daniel Grojnowski, Paris: Corti., 1999.

Pereira, Miguel Baptista. 'Para uma filosofia do símbolo' em Revista Filosófica de Coimbra-número 24., 2004. Consultado em http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/para_uma_filosofia_do_simbolo 08/07/2015

Quilici, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp., 2004

Pessoa, Fernando. *O Marinheiro*. Edição de Cláudia F. Souza. Lisboa: Ática., 2010

Platão. *República*. Introdução de C.D.C. Reeve. Indianapolis : Hackett Pub. Co., 2004

Rebello, Luíz Francisco. *O Teatro Simbolista e Modernista*. Lisboa: Biblioteca Breve., 1979

Rozik, Eli. *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performance Analysis*. Sussex Academic Press., 2008

Rykner, Arnaud. *O reverso do teatro*. Tradução de Dóris Graça Dias. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian., 2004

Stevens, Wallace. *Collected Poetry and Prose*. New York: Library of American., 1997

Szondi, Peter. *Theory of the modern drama: a critical edition*. Minneapolis: Univ of Minnesota Press., 1956

_____, *Théorie du drame moderne*. Lausanne: L' Age d' homme., 1983

Thomas, Edward. *Maurice Maeterlinck*. London: Methuen & co. Ltd., 1911. Consultado em <http://www.kellsraft.com/maeterlinckbioch2.html> 05/06/2015